

بنعيسى بوحمالة

أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الثاني

دار الثقافة للنشر



للمؤلف

النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، محمد الفيتوري نموذجاً،
الجزء الأول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2004.

أيتام سومر، في شعرية حسب الشيخ جعفر،
الجزء الأول، دار توبقال للنشر، 2009.

بنعيسى بوحالة

أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الثاني

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب

الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)

الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2009
© جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني رقم : 2009/0549
ردمك 6-88-496-9954-978

الفصل الثالث

التعدي النصي للمتن

المبحث الأول

تجليات العتباتية النصية

لا أحد يجادل اليوم في حقيقة دامغة مفادها أن ما يسمى باستقلال النص الأدبي أو انقطاعه عن خارجيات نصية، من جنسه أو غير جنسه، إن هو إلا مجرد خرافة نقدية ممجوجة تفندھا الوقائع الإنتاجية التي ترافق فعل الكتابة الأدبية، بل إن ما هو أكيد في هذا الاتجاه هو اتفاق معظم النقاد والدارسين على كون أي نص أدبي، مهما كانت قيمته، إلا وهو مجبر، بقوة الأشياء، على ترتيب وضعيته، أو وضعياته، التناصية بإزاء نصوص مغايرة، قد تكون سابقة عليه أو معاصرة له، لا فرق، فيدخل معها، انطلاقاً من حيثيات إنتاجيته الذاتية، في علائق تتراوح بين الاقتباس، والمحاكاة، في تمام حذفيريتها، والمعارضة.. مختاراً إما التعكز عليها، أو محاورتها، أو انتهاكها.. إلا أنه، في كافة هذه الأحوال، إنما يستنير بالمنجز الذي يحفل به مجاله الإبداعي - الثقافي الحيوي، هذا المجال الذي لا محيد له عن الاعتياش على ثمراته والتأقلم مع ضروراته وخواصه. وما دمنأ بصدد الشعر نرى أنه ما من قصيدة إلا وهي تعج بجملته من الآثار والبصمات والتداخلات النصية، يسهل أوقد يتعذر تحديد مظانها ومرجعياتها، لكن الأمر الأساسي هو قيامها دليلاً على تلبس من نوع ما، مشروع ما في ذلك شك، ينطوي على نية الاستجلاب النصي لموارد ومعطيات، ليست في ملكها، وذلك بغاية إلحاقها بنصيتها هي، استهداء بطرائق ومسلديات استرجاعية لا بد وأن تتحمل تبعاتها البنائية والنصية. «فالتناص، إذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»¹.

إن الذي نتوخاه من هذه التوطئة المقتضبة، لكوننا سنعود إلى الخوض في مسألة التناص بشيء من التفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل، هو التنصيص على حتمية

1 - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - دار التنوير، بيروت 1985، ص 125.

التواشج التناسي بين الأعمال الإبداعية والثقافية، مما لا ينفلت منه أي نص أو يسلم من مضاعفاته. ويندرج هذا التواشج في المعنى العام الذي اتخذته التناص، من حيث إنه «علاقة حضور تشاركي بين نصين أو أكثر، بمعنى بكيفية استحضارية، أو، في الغالب الأعم، من خلال الحضور النافذ لنص في نص آخر»². غير أن ما يعيننا، حالياً، هو أن نقف، بشيء من التأني، عند مستوى آخر من مستويات التناص، عكف على تعميقه وتطويره منذ سنوات خلت الناقد الفرنسي جيرار جنيت، بقدر ما يستوعب المستوى الأول، الشائع، للتناص، ويفصل له مراتب وتسميات مستجدة، يعمل، توازياً مع هذا، على إغنائها بمباهيات وأبعاد تناسية طريفة، وخصبة، قدر لها أن تبقى مغيبة في التفكير النقدي الحديث. ويعنى هذا المستوى، بالدرجة الأولى، بتحفيز صنوف من القربات والترابطات يتطلع كل نص إلى عقدها وتمتينها مع جماع العناصر النصية، والمظاهر اللانصية كذلك، المؤثرة لمجاله النصي البراغماتي، والتي منها يستمد مقومات تعاليه ليس فقط كنص، وإنما كـ «عمل» أو «أثر» أيضاً. إن «تعالى النص يفيد الطريقة، سواء امتلكها أو كنا نحن من يمد به، التي يتنصل بها من ذاته بهدف ملاقة شيء آخر أو استكشافه، قد يكون، على سبيل المثال، ومن باب الافتتاح، نصوصاً أخرى»³، أو مجموعة من المجاورات القريبة والنائية التي تؤول إلى خانة ما يصطلح عليه بالموازي النصي PARATEXTE، الذي «عبره يتحول النص إلى كتاب»⁴، ذلك أن ما يحدث، في الواقع، هو أن «الكاتب ينتج نصاً، في حين يتلقى الجمهور كتاباً، وبين الصنيعين تجري أمور عدة لم تتعود الدراسات الأدبية على أخذها بعين الاعتبار»⁵.

وهكذا فبالإضافة إلى ارتهان النص بمقتضى المحايثة النصية نجده يسعى إلى تحقيق وجود علاميٍّ مضعف توسطاً بمجموعة من العناصر التي غدت، مع تطور إواليات الإنتاج الثقافي، جزءاً لا يتجزأ من مجراه التداولي المعقد، بل هناك «قضية أصبحت بمثابة بديهية لا خلاف بشأنها وهي كون مرحلتنا «الوسائطية» لا تني تعدد من حول النصوص ألواناً من الخطابات التي لم يكن للعالم القديم معرفة بها»⁶. وبناء عليه فإن المتن، موضوع دراستنا، قد

2- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 8

3- Gérard Genette: Transtextualités, in: revue «Magazine Littéraire», N 192, février 1983, p. 40-41

4- Ibid., p. 41

5- Ibid., p. 41

6- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 9

تخلق، باعتباره نصا كبيرا، مسودة أو مخطوطا، في بادئ الأمر، ثم انتقل إلى هيئة طباعية، أي أنه خطا خطوة تحويلية حاسمة في مضمار نشوئه، ليتوزع بين كتاب - إضمامة استوعبت طاقته الإيوائية أربعة دواوين شعرية يؤطرها عنوان شامل هو «الأعمال الشعرية»، وكتاب ثان انفرد به الديوان الخامس، ونقصده به «في مثل حنوا الزوبعة». وفي الكتابين كليهما تمثل مجموعة من «عناصر الخارج - نصية التي سيناط بها، من قبل الشاعر والناشر معا، ملء ما نحتسبه فجوة فصلية بين كينونة المتن المخطوطية وبين خلقته الطباعية النهائية.

فإلى جانب الشكل الذي اتخذته التغليف ولونيته تمثل عناصر أخرى كالرسومات النصاحية، والفئات العنوانية، وتواريخ كتابة القصائد، وأوجه ترتيبها، والإهداءات، والهوامش الإيضاحية، والمقتطفات التصديرية، إلى غير ذلك من المرفقات، هذا علاوة، طبعا، على عناصر رديفة، ولو أنها لا تحضر بصفة مباشرة بين دفتي الكتابين، كالدراسات، والحوارات، والتعليقات، وكل ما له صلة وطيدة بمحيطهما التداولي الواسع. وإن نحن استعملنا التعبير «نسرحي المعروف فسنقول أي سائر مؤثبات السياق السينوغرافي للتجربة الشعرية، من لواحق تزيينية وقرائن تنويرية. ف «المبدع والناشر» من بين آخرين من الوجهة القانونية» هما اللذان يتحملان مسؤولية النص والموازي النصي⁷، وبالتالي فهما المسؤولان، قبل أي طرف كان، عن توريط النص في ضروب من العلائق المركبة مع محيط يكتنفه بشكل وثيق، وتحفيزه، من ثم، على «محاورة ما يصح تسميته، في أدنى الأحوال، موازيه النصي: عناوين، عناوين ذيلية، عناوين داخلية، مقدمات، تذييلات، تنبيهات، مقاصد مسبقة... إلخ»⁸، وذلك بالنظر إلى أن «الموازي النصي بالنسبة لنا هو ما يتمكن النص من التحول بواسطته إلى كتاب، مقترحا نفسه، هكذا، على القراء، وعلى الجمهور بعامه. إن الأمر لا يتعلق بحدّ أو بحافة قاطعة، بل بعتبة»⁹.

وإذن ففي إطار مساءلتنا لتجليات العتباتية [بفتح العين وتسكين التاء] في المتن، من منطلق كونها أحد مظاهر تعديّه لذاته وتجاوزه لها، يليق بنا أن نسائل، مقدما، توزع المتن بين كتابين اثنين، كما ذكرنا، وانضواء أولهما إلى التقليد الطباعي المعروف في الأوساط الشعرية وانتقدية والإعلامية بالأعمال الشعرية الكاملة أو المجموعات الشعرية الكاملة، بحيث يلجأ الشعراء، ممن عمّرت تجاربهم الشعرية نسبيا وتحقق لهم رصيد كتابي معقول، بمقتضى هذا التقليد، إما من تلقاء أنفسهم أو باقتراح من مدراء دور النشر، إلى لمّ شتات أعمالهم الشعرية

7- Ibid., p. 14

8- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 9

9- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 7

ضمن إصدار واحد جامع. وفي هذا المنحي يمكننا التمثيل بالأعمال الشعرية الكاملة للأسماء البارزة في الشعر العربي المعاصر، كبدور شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة، وسعدي يوسف، وأدونيس، ومحمد مفتاح الفيتوري، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، وأمل دنقل.. وبخصوص جيل الستينات العراقي يمكن عدّ «الأعمال الشعرية» لحسب الشيخ جعفر «1985»، إلى جوار الأعمال الشعرية لجليل حيدر، الموسومة بـ «الضد والمكان» - دار الهمداني، عدن 1985 - ثاني إصدارين من هذا النمط يصدرهما شعراء الجيل، بعد أن كان حميد سعيد قد دشّن هذا التقليد بإصداره لـ «ديوان حميد سعيد، الجزء الأول» - مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1984 -. وبعد حسب الشيخ جعفر وجيليل حيدر سيأتي دور سامي مهدي فيصدر «الأعمال الشعرية» - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986 -، وأعقبه عبد القادر الجنابي الذي أصدر، هو الآخر، قسماً من أعماله الشعرية تحت العنوان التالي: «مرح الغربة الشرقية» - منشوات رياض الريس، لندن 1988 -، ثم جاء دور فاضل العزاوي الذي أصدر، من جهته، «صاعداً حتى الينبوع: الأعمال الشعرية» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993 -.

إن «الأعمال الشعرية» هاته، باعتبارها عنواناً مؤطراً للإصدار برمته، سوف تذيّلها إشارة تاريخية دالة تهّم المسافة الزمنية التي تحصرها دفن الكتاب: «1975-1964». وللعلم فإن صدور الدواوين الشعرية الأربعة التي تضمها «الأعمال الشعرية»، منفردة في بادئ الأمر، كان في التواريخ التالية: «نخلة الله»: 1969، «الطائر الخشبي»: 1972، «زيارة السيدة السومرية»: 1974، «عبر الحائط.. في المرأة»: 1977. وباستثناء الديوان الأول الذي صدر عن دار الآداب - بيروت - فإن الدواوين الثلاثة الموالية سوف تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - وهي نفسها الجهة التي ستتولى إصدار «الأعمال الشعرية»، ضمن سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» تحت الرقم التسلسلي «185»، بعد انصرام ثماني سنوات على صدور الديوان الرابع. على أن المعطى الأكثر أهمية في الإشارة التاريخية المذكورة هوتعيينها، من ناحية أولى، لبداية تكون التجربة الشعرية، وإفادتها، من ناحية ثانية، بتاريخ انقفال المسافة الكتابية التي استغرقها الديوان الرابع، والدواوين الأربعة في كليتها، لأن تاريخ صدوره متأخر بستين عن تاريخ إنهائه كتابة.

فالإشارة تخص، كما نلاحظ، الزمن الكتابي لهذه الدواوين وليس زمنها الطباعي، وهو زمن يمتد إلى أحد عشر عاماً. إنها المدة التي ستقطعها الكتابة والممارسة الشعرية ليكون الحاصل أربعة دواوين لا غير، أي بمعدل إجمالي يبلغ ثلاث سنوات، تقريباً، بالنسبة لكل ديوان. وإذا كان هذا المعدل شيئاً لا يستهان به، من الزاوية الزمنية، فهو يظل، مع هذا، منطقياً

ومستساغا في حالة شاعر عميق، كحسب الشيخ جعفر، اعتنق الكتابة الشعرية بوصفها اختيارا إبداعيا - وجوديا جذريا ومكلفا وليس كهواية رخيصة لترجية الوقت أو إطلاق الكلام الشعري على عواهنه. وفيما عدا ديوان «نخلة الله» الذي صدر في أواخر الستينات ستصدر الدواوين الثلاثة المتبقية كلها خلال السبعينات. ولعل هذا الملحظ يسري على شعراء جيله، إذ سيعرف هذا العقد تدفقا كاسحا لإصداراتهم الشعرية، وذلك إثر بلوغهم سدة نضوجهم الإبداعي، الأمر الذي يأخذ هيئة تنويع مستحق لفترة يمكن احتسابها تربصية في مسارهم الشعري كانوا ضمنها بصدد الاستئناس بالتجريب الشعري وتلمس السبل إلى كتابة شعرية متمرسة وراقية. أما الكتاب الثاني، الذي يضم قصائد ديوان «في مثل حنوز الزوبعة»، فسيصدر، عن ذات الجهة التي تكفلت بطبع «الأعمال الشعرية»، خلال عام 1988، أي ثلاث سنوات على صدور الدواوين الأربعة الأولى مجموعة. لكن فيما يخص المسافة الزمنية الفاصلة بين هذا التاريخ وتاريخ صدور ديوان «عبر الحائط.. في المرأة» في طبعة مستقلة عام 1977، يبدو أننا حيال مدة تصل إلى أحد عشر عاما، وهي نفسها التي تطلبته كتابة «الأعمال الشعرية»، مثلما أوأنا قبل قليل، أي أن الوقت الذي احتاجته كتابة أربعة دواوين لن يسع أكثر من ديوان واحد هذه المرة. وحتى إذا ما جعلنا منطلقنا التاريخ الفعلي لنشر أول قصيدة¹⁰ من الديوان الخامس، ألا وهو عام 1980، وليس تاريخ صدور الديوان بأتمه، فسوف لن تقلص هذه المسافة المترامية إلا بنحو ثلاث سنوات، مما لا ينتقص، بكيفية إجمالية، من حجم المدة التي اقتطعها هذا الديوان لنفسه من المسار الكتابي للتجربة الشعرية في شموليتها.

إن ديوان «نخلة الله» يحتوي على خمس عشرة قصيدة، وديوان «الطائر الخشبي» على ثلاث عشرة قصيدة، وديوان «زيارة السيدة السومرية» على إحدى عشرة قصيدة، وهونفس عدد القصائد التي يأويها ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، بينما يحتوي ديوان «في مثل حنوز الزوبعة» على ثلاث عشرة قصيدة. ومما هو جدير بالنظر، والتقرّي، في هذه المعطيات أن عدد قصائد الديوان الأول يفيد غزارة نسبية في الكتابة والإنتاج، لكنها ستتدنّى، ولوبشكل ضئيف، في الدواوين الثلاثة الموالية، بحيث سينخفض العدد بقصيدتين في الديوان الثاني، وبأربع قصائد في الديوانين، الثالث والرابع، ليعاود الاستقرار، في الديوان الخامس، عند نفس معدل انخفاضه المسجل في الديوان الثاني.

ولعل من بين أسباب هذا التفاوت، أن الوفرة النسبية التي انماز بها الديوان الأول،

10 - تذكيرا بما سبق أن أثبتناه في المبحث الثاني من الفصل الثاني، وخلافا لما ذهب إليه الناقد العراقي حاتم نصكر من كون أول قصيدة هي «سقط الجروف» نشير، مرة أخرى، إلى أنها قصيدة «في مثل حنوز الزوبعة»، التي يحمل الديوان اسمها، إذ نشرت ثلاث سنوات قبلها الشيء الذي تدعمه البيانات التي كنا قد أوردناها.

من حيث عدد قصائده، لربما نجد تفسيرها السيכולوجي في حماس البدايات واضطرامها واندفاعها، لأن إبراز الصوت الشعري سيكون أحد أوكد الهواجس، لا بالنسبة للشاعر فقط بل ولدى بقية مجايليه، في خضم الصراع مع شعرية الريادة، أما إبداعيا ففي المستطاع تسويغها بما شاب قصائد البدايات تلك من قصر نفس بنائي وانكماش نصي، انسجاما طبعاً مع مرحلة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة. على أن هذه الوفرة سرعان ما ستبدأ في التآكل، وإن تدريجياً، على مدى الدواوين الثلاثة اللاحقة، لتنتهي إلى العدد ثلاثة عشر، في الديوان الأخير، كسقف أو كمعدل سوف لن تتخطاه الدواوين المتتمة إلى مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، أي إلى مرحلة البناء الشعري المتأني، المعقد، التي سيصبح في مكنة واحدة من قصائدها أن تؤم، مثلاً، حيزاً طباعياً قد يسد حاجة قصيدتين، إن لم يكن أكثر، من قصائد المرحلة الأولى.

وإذن ففي غضون أربعة وعشرين عاماً، من 1964 إلى 1988، بما هو العمر الكتابي للتجربة الشعرية، أبدع الشاعر ثلاثاً وستين قصيدة ستأخذ منها كتابة ثلاث عشرة قصيدة، بمعنى كتابة الديوان الخامس الذي يمثل خمس المتن تقريباً، أحد عشر عاماً، من 1977 إلى 1988، وهي مسألة بقدر ما يجوز تأويلها بالعياء، أو الانحباس، أو مراجعة الذات، مما يكون وراء ببطء إيقاع الكتابة في فترات بعينها من سيرة أي شاعر، يحق لنا تأملها، كذلك، من زاوية الرؤيا اللاحمة لكامل التجربة الشعرية، ذلك أن هذا الديوان بالذات يشكل، رؤياوية، المحطة المأساوية النهائية لما أسميناه رحيلاً رمزياً تقوم به الأنا الشعرية إلى العالم السفلي بحثاً عن إينانا، المعادل الأنثوي لـ «إيدن» السومرية، فإذا بها تؤوب إلى ابتئاس الوجود يعتصرها وعي شقي، فادح، بالموت. فغياب إينانا يعني غياب قيم جميلة تجسدها ذوات تجمعها قرابة الروح مع الأنا الشعرية، مثلما يعني الانهيار الرمزي لعالم لا يفلح في شيء ما عدا الإجهاز على كل ما هو جميل. من هنا يأتي إيواء هذا الديوان للمراثي الكبرى التي تحفل بها التجربة الشعرية، وهي مراثيات في رفقاء الطريق، الرمزين، إلى المستحيل الوجودي: بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان، والشهيد مالك. أما «مراثية الأمير ميشكين» فليست مجرد تأيين شعري مأساوي وكفى لبطل رواية «الأبله»، لفيدور دوستوفسكي، الذي انتهى، على منوال الأنا الشعرية، إلى استحالة نيل لحظة امتلاء وجودي في الخواء المطبق على العالم، وإنما هي كذلك مراثاة بليغة في حق الأنا الشعرية نفسها، وعلامة انخراطها في موتها الأورفي بعد أن ضاع منها مبرر عيشها.

في كنف ارتجاج شعري ودوخة رؤياوية أمام سؤال جسيم، كسؤال الموت، لربما تعتبر المدة المذكورة قليلة، خصوصاً وأن الشاعر كان يستهدي، كيما يغالب هذه الجسامة، تجارب شعرية عميقة ومنيرة في هذا المضمار، مثل «مراثي» هولدرلين، و«مراثي دوينو» لريلكه. أولم

يقض هذا الأخير زهاء عشر سنوات، من 1912 إلى 1922، في كتابة مراثيه رجاؤه الأوحاد أن يمهله الموت، شاغله الشعري والرؤياوي الطاعني، حتى يتم ديوانه هذا، المتضائل من حيث الحجم، المتعظم من حيث القيمة.

وإذ نعتزم إرجاء تناول إشارية العنوان الذي ينضوي تحته الديوان الخامس فلا ضير في أن نعود إلى العنوان المؤطر للدواوين الأربعة الأولى، ألا وهو «الأعمال الشعرية». ومن بين ما يعن لنا، بدءاً، هو أن هذه الصيغة العنوانية، سيان كانت من عندية الشاعر أو من إفتاء الجهة الناشرة، لا تكاد تشذ عن العرف العنواني الذي ترسخ منذ مدة، والذي بموجبه تلج سوق القراءة مجموعة من دواوين شاعر بعينه، مضمومة إلى بعضها، وبقية يحس أن ما راكمه من دواوين، طوال فترات متقطعة من سيرته الشعرية، جدير بأن يتخذ هيئة إصدار واحد جامع. لكن على ما في هذه الصيغة من اتباعية، ورغما من طابعها الاستهلاكي، فإننا نراها مأهولة بإشارية غنية تستحق شيئاً من العناية. فنحن بإزاء صيغة عنوانية مركبة من شقين: من الاسم «الأعمال»، ومن صفة «الشعرية»، وحين قولنا «العمل» فإننا نقول، ضمناً، الاشتغال، والكد، والصنع، والخلق، والإنتاج.. أما عند قولنا «الشعرية» فمن أجل نعت هذا العمل بخاصيتي الذهنية والشعورية. إنه بهذا «عمل» ينفرد به أناس موهوبون، وعارفون أيضاً، مهمتهم الأساسية إنجاز صنيع لغوي / خيالي يدخل في نطاق فاعلية إنسانية فكرية توازي الفعل اليدوي يمكن تسميتها فاعلية إنتاج الأشكال الرمزية.

إن الصيغة العنوانية تشير، على هذا النحو، إلى ما يستفرغه إنسان، هو الشاعر، من جهد في حقل نشاط ذهني وشعوري يصطلح عليه بالشعر، ثم إلى أمر انشداده الكياني إلى عمله هذا، كما انشداد أناس آخرين إلى أعمال خلقوا، أو يتهيا لهم أنهم خلقوا، لها. ومع أن كلمة «العمل»، معزولة عن كلمة «الشعر»، تفيد الاشتغال في دلالة الإطلاقية، وكذلك رغما من تضمن الأصل اللغوي لكلمة «الشعر»، في اللغة العربية، لمعاني العلم بالأمور والدراية بها، أو حدسها واللهج بكتبتها قبل حدوثها، مما له مساس واضح بجوهر أي فعل رؤياوي في حقل الكتابة الشعرية، الشيء الذي جنح بالعرب إلى اشتقاق اسم الفاعل «الشاعر» من الفعل «شعر»، المحيل على الإحساس، والانفعال، والوجدان، وكل له وثاقة بملكات والباطن الإنساني واختلاجاته. علاوة على هذا، وإمعاناً في التدقيق، سيرد النقد العربي الكلاسيكي إلى مشروطات الشعرية مشروطاً آخر هو «التفتن»، أي اتسامها برونق لغوي / بديعي / مجازي يكفل لها حيافة صفة «الصناعة». وفي هذا الإطار جرى، كما هو معروف، تصنيف ثلة من شعراء العصر العباسي في خانة شعراء «المصنوع»، أو «المبتدع»، أو «المحدث»، تمييزاً لهم عن شعراء جاهليين، ومخضرمين، وإسلاميين، وأمويين، وحتى عباسيين، سيستمر شعرهم لصيقاً

بدرجة دنيا في سلم الإبداعية، ثابتا عند شعرية أقرب إلى السجية والتلقائية منها إلى الأعمال والاصطناع.

فلقد كانت الغاية من طرح مشروط «التفنّن»، آتذ، تنبيه المعنيين بـ «العمل الشعري» إلى ضرورة إيلائه عكوفاً أكبر، حصافة أشد، وصبراً أطول، وذلك بما يتماثل والأخلاقية الفريدة التي يتحلّى بها عادة الصنّاع التقليديون، في مختلف المجتمعات الحضارات، لأنّ حذبهم، وترثيهم، وتحكيكهم، وبالتالي نكرانهم القاسي لذواتهم، يكون جزاؤه، دوماً، تلك التحف النادرة والبديعة التي تنبثق، مهما امتد بهم الوقت، مكتملة، رائقة، ومذهلة، من بين أناملهم. وإذا ما كان «التفنّن» ثمرة روح حرفية [بكسر الحاء وفتح الراء] في الكتابة الشعرية فلعله سيغدو وسيلة انفراد «العمل الشعري» عن إطلاقيته، وعن طبيعته قبل أي شيء، وعلى غرار ما حدث في تاريخ الشعر العربي سنلمس في الأدب الفرنسي بدوره، خلال القرن التاسع عشر، بداية تنامي صورة الكاتب الحرفي المنطوي على نفسه في محل أسطوري، شأنه شأن صانع يلازم حجرته، يهذب شكله ويشذبه ويصقله ويرصعه متشبهاً، بالضبط، بنحات أوجواهرّي يستولد الفن من صلب المادة، قاضياً في هذا ساعات منتظمة من الوحدة والجهد¹¹.

إن تفرد «العمل الشعري» واستحقاقه البقاء ليزداد سهمهما ويتقوى كلما طفق هذا «العمل» بأوفى ما يمكن من «التفنّن»، وبالتالي من المشقة والأناة. ولهذا ستزع اللغة العربية إلى إلحاق «الأعمال الشعرية»، والتحف الفنية، والبدائع المعمارية، بالدلالة التي تحملها كلمة «الأثر»، إذ تؤشر على ما يتخلف عن الأزمنة السالفة من تراكات مادية ورمزية تمنحها نبالة التفنّن التي تتصف بها دوام الحضور في الذاكرة الجمعية، ومن هنا الحديث عن «آثار» الشعراء، والكتاب، والرسميين، والموسيقين، والمعماريين.. على أن نفس الدلالة تستفاد أيضاً من الكلمة الفرنسية *Oeuvre*، المنحدرة من الفعل *Ouvrer*، بحيث إن هذا الفعل وإن كان منطلقه الدلالي هو «العمل»، لأنه واحد من المقابلات اللغوية الفرنسية المتعددة للفعل العربي «عمل»، فإن الكلمة غالباً ما يقع تسخيرها للدلالة على «العمل - الأثر» المستأهل لوضع اعتباري رفيع، لكونه فعلاً علامياً مميزاً، أودمغة يتركها الإنسان - المبدع محفورة في جسد العالم. وكلما تسمى «العمل - الأثر» علامياً، وانخفر عميقاً في فكر البشر ووجدانهم حصل بالمقابل على الصفة الممجدة: التحفة الخالدة *Chef-d'oeuvre*، ضمن ما ترشح به من روعة، واستثنائية، وإعجاز.

فبمجرد نيل «العمل الشعري» نعت «الأثر الفني» يجري إخضاعه لأوفقا القبول المعمول بها سواء في الثقافة التي ينتمي إليها أوفي ثقافات إنسانية أخرى، كما يتم تحخيص

11- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 46

دعائمه الجمالية والدلالية، ومركزات إرساليته الإبداعية والثقافية، وأيضا حدود تلبيته لأفق انتظار القراءة أوتخيسيه له. وعلى أيّ فإن «كل أثر فني، حتى وهويتوفق في التماظهر باعتباره شكلا مكتملا و"منغلقا" داخل نظامه المتقن تماما، إلا ويعتبر "مفتوحا"، على الأقل في وجه تأويل، المختلف الألوان، لكن دونما تحريف لخصوصيته غير القابلة للاختزال»¹².

جعل المتن، بما أنه حزمة من «الأعمال الشعرية»، مطاوعا للتأويل عبر الاقتراب منه، والإنصات إليه، ثم تفكيكه وإعادة لحمة ثانية، فهذا عين ما نخوض فيه من خلال هذه الدراسة، واضعين في الاعتبار، بطبيعة الحال، صيانة حقوق المتن من جهة وعدم اطراح مقاصد الشاعر من جهة أخرى. لكن ما دمنا بصدد مسألة الصيغة العنوانية «الأعمال الشعرية» وليس من نجدي الالتفات إلى الشق الثاني من الصيغة، أي «الشعرية»، بهدف اختبار مدى نجوعها نياقي في تجربة شعرية بهذه الخصوصية.

فكثيرة هي الأعمال الإبداعية التي لا تفرط، بدافع من استراتيجيتها العنوانية، في تخصيص النوع الإبداعي الذي تؤول إليه، إذ عادة ما يشفع، في هذه الحالة، عنوان المؤلف (بفتح اللام) ب: شعر، أو رواية، أو سيرة ذاتية، أو مجموعة قصصية، أو خواطر، أو ما شابه. انطلاقا من هذا فإن ما تتغياه «الشعرية»، في الحالة التي تعنينا بوجه خاص، وفي ارتكاز على حملاتها الميثاقية، هو تشييد أفق انتظار موائم لنوع أدبي محدد هو الشعر، وتحضير المقروئية لتلقي كتابة تعلن، منذ البدء، عن انتسابها إلى الأطر المعيارية والمقولاتية لهذا النوع لا غيره. ويتعبّر آخر تتجلى وظيفة «الشعرية»، في هذا الموقف، في التوكيد على ولاء التجربة الشعرية مقتضيات جامع - نصيتها Architextualité، أي نوعها الذي هو بمثابة متعال تجريدي، أو قانون مؤسسي على ضوء من بنوده يلزم التعاطي مع منجزها. سوى أن إرداف الإفادة بالنوع الأدبي إلى العنوان يبقى، مع ذلك، مسلكا ميثاقيا لا يخلو من نسبية، لأن «الأمر يتصل بعلاقة خرساء كليا لا تبين، في الأكثر، إلا عن إشارة موازاة - نصية»¹³، بل «إن تحديد الوضع النوعي للنص هو عمل ليس من اختصاصه، إنه عمل القارئ، والناقد، والجمهور، الذين بمقدورهم الطعن بالتأكيد في الوضع المطالب به عن طريق الموازي النصي»¹⁴.

ليست غابتنا، في هذا المقام، الإيغال بعيدا في قضية انتماء هذه التجربة إلى النوع

12- Umberto Eco: L'oeuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours D'André Boucourechliev, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1965, p. 17

13- Gérard Genette. Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil. 1982, p. 11

14- Ibid., p. 11

الشعري، ما دام هذا الانتماء أمراً ثابتاً قطعاً، غير أن الشيء المضمّر في صيغة «الأعمال الشعرية» هو أن ما يوضع تحت تصرف القراءة هو، في العمق، عبارة عن أعمال شعرية لشاعر محسوب على جيل شعري اعتبر من مهامه تجاوز تحققات شعرية الريادة، وصياغة تصورات وطرائق أداء كفيلة بتجذير ممارسة شعرية واعية بأسئلتها ومنفتحة، في نفس الآن، على جماليات أشكال تعبيرية أخرى. حقا إن اسم الشاعر، بما هو قرينة لأعمال شعرية مرتھنة بهذا الأفق، لا يوجد إلا على بعد سنتيمترات معدودة من الموقع الطباعي لصيغة «الأعمال الشعرية»، على غلاف الكتاب، لكن في انتظار أن يطوله البصر، حين النظر إلى وجه الغلاف لأول وهلة، على القراءة ألا تتخلّى عن استخلاص معطى ميثاقي مضمّر لن يتأخر اسم الشاعر عن الجزم بمصداقيته.

وتأسيسا على ما حصده من أنساق بنائية ونصية، في غضون تحليلنا لشكل المتن، ضمن تعالقه مع المكون الدلالي والمكون الرؤياوي، أمكننا ملاحظة سيطرة بناء شعري يندرج في خانة ما أسميناه بالجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، وذلك على امتداد المساحة التي يشغلها ديوان «نخلة الله» تقريبا، بيد أنه مع بداية تعقد التجربة الشعرية ستشرع في المواظفة جملة شعرية بديلة، اصطللحنا عليها بالجملة الشعرية الدرامية - المركبة، لثمسك بزمام الدواوين اللاحقة. فعلى الغرار من مجاليه كان لابد لتجربة الشاعر من أن تتخلق مطبوعة بقسمات شعرية الريادة، وإذن أن تخطوخطوطها الافتتاحية ارتكازا على فهم أولي للكتابة الشعرية الجديدة، لكن مع تطور وعيه الشعري، واكتشافه لفضاءات إبداعية وثقافية يمكن أن تغني منها تجربته، بدأت اللغة الشعرية تتلاقح، في رحابها، مع التقنيات السردية، والمسرحية، والسينمائية، والتشكيلية، والموسيقية.. على منوال ما أوضحناه في حينه، الشيء الذي كان له تأثيره الملموس على الهوية الشعرية، الحصرية، لهذه اللغة لأن دماء من كيانات تعبيرية مختلفة ستسيل في عروقها، مما ستهجن معه نقاوتها النوعية المفترضة، مع ما يعنيه هذا التهجن من تضعيف لشعريتها، ومن ارتقاء بأدائيتها. إن أحد الاعتناقات الرئيسية للحدثة الشعرية، الغربية والعربية، إنجاز كتابة تعددية لا تخرج في الانفتاح، من غير ما قيود سوى ما كان من قيد الوفاء لنصيتها المستقلة، على كل ما بحوزته إسعاف مأموريتها التعبيرية، ومن ثم يبدو أن طرق الإشكالية الأجناسية يمكن أن يتم من زاويتين مختلفتين، متكاملتين ما في ذلك شك، إلا أنهما منفصلتان: الجنس باعتباره مقولة تصنيفية ذات طبيعة استعادية، والتجنيس كوظيفة نصية»¹⁵.

إن قصائد مثل «قارة سابعة»، و«الرابعة الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«إطار الصورة المتناثرة»، و«في الحانة الدائرية»، و«الرابعة الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»،

15- Jean-Marie Schaeffer: Du texte au genre, in: Théorie des genres, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1986, p. 198-199

و«التحول»، و«عبر الحائط... في المرأة»، و«خيوط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، على سبيل التمثيل، لتأخذ وجهة كتابية منفحة يهتز معها التقيد المسطري للنوع الشعري، مما يحتم قراءتها من داخل معيارية تتسع صرامتها التقنية لمنازع القصيدة وهواجسها النصية. وما ينطبق على العنصر الميثاقي في صيغة «الأعمال الشعرية»، التي انتظمت، عنوانيا، تحت لوائها الدواوين الأربعة الأولى، يصدق أيضا على الإيماء الميثاقية: «شعر» التي اختير لها أن تستقيم مباشرة تحت الصيغة العنوانية «في مثل حنوا الزوبعة» التي تخص الديوان الخامس، لكن ليس في واجهة الكتاب وإنما في صدر الصفحة الأولى منه، التي يغيب عنها اسم الشاعر هذه المرة، وكأنما استتار «اسم الشاعر» بالغلاف، واستفرد «شعر» بالصفحة الأولى إبدال لميثاق بآخر، نقصد تعويض ميثاق «الاسم الشعري» بميثاق «النوع الأدبي»، ضمن ما يلبس الميثاقين سوية من حيثيات سعينا إلى بسطها.

هذا ورغمما من تضائل الفارق الزمني بين تاريخ طبع «الأعمال الشعرية» «1985» وتاريخ طبع ديوان «في مثل حنوا الزوبعة» «1988»، فإن هناك مسافة إستراتيجية - إخراجية - لا يستهان بها تبعدهما عن بعضهما البعض، علما بأن طبعهما قد تكفل به، كما قلنا، مرفق واحد هو وزارة الثقافة والإعلام، كل ما هنالك أن «الأعمال الشعرية» طبعت من قبل «دار الحرية للطباعة»، بينما «في مثل حنوا الزوبعة» من لدن «دار الشؤون الثقافية العامة». وبمقارنة بسيطة بين طبعة «الأعمال الشعرية» لحسب الشيخ جعفر من جانب، وطبعة «ديوان حميد سعيد، الجزء الأول»، وطبعة «الأعمال الشعرية» لسامي مهدي من جانب آخر، باعتبار أن هذه الإصدارات هي لشعراء منتمين إلى مجموعة «الداخل» في جيل الستينات العراقي، وأيضا لكون عملية الطبع تمت بالعراق، نستطيع ملامسة التفاوت القائم، إستيقيا، بين الطبعة الأولى وبين الطبعتين الأخيرتين. ففي مقابل الورق الصقيل الملون، والبذخ الإخراجي الذي ميز هاتين الطبعتين، تراءى الطبعة المتحدث عنها بسيطة بساطة قاتلة، متواضعة إستيقيا، وغير معنية، فيما يفهم، بأشياء كان من الجائز أن تسكب عليها هالة متأنقة مناسبة.

على أن لهذا المعطى، في وضعية شاعر من طينة حسب الشيخ جعفر، خلفية أخرى أعمق من ظاهر الأشياء. فالشاعر معروف عنه أخذه بأسباب معيش بسيط، ومكلف في آن، لا تقوى على اتباع طرازه إلا ندرة من الشعراء الحقيقيين، الأصيلين، إذ ظل عزوفا، على الدوام، عن حطام الدنيا، متقيا طاحونة الوجهة المجتمعية أو السياسية، ومحصنا ذاته ضد البهرج والافتعال، أي ضد كافة ضروب الشكليات والتنميقات والامتيازات الوهمية. وخلال إقامته الجامعية بموسكو، منتسبا إلى معهد غوركي للآداب، سيتجذر لديه الإحساس بمسؤوليته

عن مصيره الشعري، كما ستمده قراءاته في الأدب العالمي بموعظة ثمينة مفادها أن الإبداع الخلاق ليس في مكتته الإثمار إلا عندما يتوفر لصاحبه وعي جوهري بالوجود، ويدرك أن البصر الحقيقي بالجوهرية رهين باختراق كل صنوف الغشاوات وألوان الضحالات، وبالتالي أي إغراء قد يصده عن غايته هذه. إن كبار المبدعين عاشوا دائماً على الهامش من مجتمعاتهم وأزمته، واختاروا لإقامتهم الدنيوية مواقع تتراوح بين الفاقة، والرحيل المستديم، والجنون، والانتحار، مكرسين، من خلال هذه الإقامات - الحافات، ليس مجرد انقطاعهم عن ضجة الحياة العامة وبريقها المخادعين، بل ومانحين، في نفس الوقت، إقاماتهم الإبداعية الرمزية معادلها الوجودي المستهام. ولأن فئة من هؤلاء المبدعين ستكون، بالنسبة إليه، مثالا وقدوة، على نحو ما سنعاينه إبان تناولنا للفاعلية التناسلية في المتن، فقد عاد من موسكو إلى بلده العراق، أواخر الستينات، تحمل روحه لقاح تقية لافتة من الحياة العامة: من الوظيفة، من الإغواء الفتاك للسلطة، ومن الأضواء الإعلامية.. أي من سائر ما يوده أن يغتال فيه شعيرة كينونته التي هي استمرار لشعيرة كتابته. وفيما عدا مهام وظيفية، إعلامية، تورط فيها، ردّاً لغائلة الجوع، مكث، في أغلب الأحوال، ثابتاً على قناعاته واختياره. وإذا ما أضفنا إلى هذا انتماءه إلى الحزب الشيوعي العراقي، وسلوك الإهمال، الممنهج، الذي مورس في حق المبدعين والمثقفين الشيوعيين العراقيين من طرف أجهزة النشر التابعة لحزب البعث الحاكم، إذا ما استحضرنّا إذن طهرانيته الإبداعية والإيديولوجية، خجله الأصيل وإيثاره للوحدة، غدا متيسراً علينا إدراك مغزى أن تطلع «الأعمال الشعرية» بهيتها الاستيعابية البسيطة تلك، من الناحية الطباعية. وحتى الحلة الإخراجية القشبية، نسيباً، التي ارتدتها طبعة ديوان «في مثل حنا الزوبعة»¹⁶، لا يمكنها أن تطمس، بأي وجه من الوجوه، هذه الأخلاقية في تفكير الشاعر أوتنقص من دلالتها.

أما من حيث التلوين فستسود غلاف كتاب «الأعمال الشعرية» ثلاثة ألوان هي: الأزرق المفتوح كلون لوجه الغلاف، والأبيض كلون لثنيه وظهره، في حين سيستعمل الأسود في تلوين التدوين الكاليفرافي للصيغة العنوانية، والمرجع الزمني، واسم الشاعر، وهو ما عمل

16 - وكذلك الأمر بالنسبة لطبعات دواوين: «وجع بالتبين والشهداء» - وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988 -، و«أعمدة سمرقند» - دار الآداب، بيروت 1989 -، و«كران البور» - وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993 -، وطبعتي كتابيه السير - ذاتين: «رماد الدرويش» - منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد 1986، و«الريح تمحو الرمال تذكر» رحلة، - دار المدى، دمشق 1996 -، وذلك عند مقايستها سواء بطبعة «الأعمال الشعرية»، وضمناً بالطبعات المستقلة للمجموعات الشعرية، المثبتة في مقدمة الكتاب وكذلك في بداية هذا البحث، التي ضمتها فيما بعد، أو بطبعات الكتب التي أفردها الشاعر لترجماته من الشعر الروسي، والتي أشرنا إليها في الفصل الأول.

به أيضا في الشئ من الغلاف وظهره، لكن لرسم شعار الجهة الناشرة، وكتابة تاريخ الطبع ومكانه، والسعر، بالأرقام والحروف، واسم دار الطبع واسم دار التوزيع، متوازيين، هكذا على التوالي. وكما يظهر فإن الغلاف يستثمر، أي ما كانت خلفية انتقاء الألوان المذكورة وأيما ما كان الطرف الذي بث في شأنها، ألوانا سبق أن سجلنا حضورها المحسوس في بنية الصورة الشعرية بالمتن، ضمن ما مر بنا في المبحث الخامس من الفصل الثاني، ومن هنا فإن انتصابها، مسبقا، عند بوابة التجربة الشعرية، بوصفها عتبة لونية، لا بد وأن يجعل من أي تأمل قرائي، ولو اتخذ منحى قد يبدو، من الزاوية الإجرائية، استدراكيا، لإشاريتها الثابتة ذا مردود ناجع في إطار اقترابنا الشامل من هذه التجربة.

إن تثليث اللون يستهدف منه ترتيب مقامية لونية مركبة تستمد هويتها الجمالية والرمزية من تفاعل الألوان الثلاثة ومن تصادياتها المتوقعة. فالألوان «تمارس، عندما تكون منفردة، تأثيرا خاصا، بينما يكون لها تأثير هارموني لما تصير مدغمة في بعضها البعض»¹⁷. ومن هذه الوجهة سيتخذ التفاعل اللوني، في الغلاف، لنفسه ثلاثة توقعات متفاوتة، على مستوى تعرف القراءة البصرية عليها، غير أنها تثرى، بشكل أوبآخر، العمق الرؤياوي الذي تصدر عنه التجربة الشعرية. وهكذا فإن كان خلف الكتاب وثني، بصرف النظر عن انفلاتهما المبدئي عن دائرة القراءة البصرية أول ما ترى العين الكتاب، يستعيدان في مساحتهما، استطلات أوضاقت لا يهمن، رمزية التقاطب الحدي الناشب بين لونين متطرفين هما الأبيض والأسود، بمعنى بين لونين يفيدان مطلق غياب اللون، وفي نفس الآن مطلق التكاثف اللوني، الصممية والانتقالية والإشعاع من ناحية، والصممية والانتقالية والالتماع من ناحية ثانية، أحدهما مؤشر على الانجلاء والشفوف والآخر على العتمة واللامنايز، فالظاهر أن الذي ينشئه وجه الكتاب، مغنما امتياز صدارته، ليعبر، بقوة ووضوح، عن واحد من التقاطبات اللونية الحدية، والأشد رمزية.

إن اللون الأسود، في تمظهره الكاليفرافي بالمواقع الثلاثة من الغلاف، سيشتغل في الظهر وفي الشئ، على خلفية لونية بيضاء. ولأن اللون الأبيض يقوّي، عند انبساطه كخلفية، بروز الألوان الأخرى المتعلقة به ويستزيد ضوئيتها، فقد كان شيئا محتما أن يستفيد الأسود، فائق الاستفادة، من تماسه مع مضاده اللوني المحوري لكون تناقضهما اللوني *Contraste* هو تناقض نبرة، أولنقل إن تصادمهما مرجعه، قبل أي شيء آخر، إلى ندبة لونية / ترميزية لا حصر لأبعادها وحدودها. أما في وجه الغلاف فسيكون من نصيبه أن يشتغل على خلفية زرقاء، مفتوحة هذه المرة. وإذا كنا لا ننازع في كونه سيحظى بنسبة من الانفraz، جراء تعالقه مع

17- J. W. Goethe: *Traité des couleurs*, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 258

الأزرق المفتوح، فنحن لا نرى، رغما من هذا الامتياز، مخرجا ترميزيا كفؤا، في وضعية لونية كهاته تحشره مع لون قاعدي ومهيب كالأزرق، سوى الانضمام إلى إشارية الأزرق، أو إخلاء سبيل إمكاناته الترميزية لتذوب في سطوة الأزرق وجلاله. فحين «توظيفه في شيء يعطي اللون الأزرق الأشكال حيوية ما، إذ يفتحها ويفك عقدتها. إن سطحا يتم تلوينه بالأزرق لا يبقى سطحا البتة، وأيضا فإن جدارا أزرق يتوقف عن أن يكون أزرق. فالحركات والأصوات، مثل الأشكال، تتلاشى في الأزرق، تغرق، ويغمى عليها، فيصبح حالها من حال طائر في الأزرق. وبما أنه، هو نفسه، غير مجسد فإنه لا ينفك عن تبديد تحقق جميع ما يتعلق معه. إن الأزرق لطريق بانجاه اللانهائي، إلى حيث يصير ما هو واقعي خياليا»¹⁸.

لا مراء في أنها مصادفة لونية حادة تلك التي تقوم في واجهة الغلاف، إنها مناداة الزرقة لبرودة اللون الأسود، لسليته وسديميته، وكذلك لمخزونه الرمزي من معاني السفلية، والموت، والمآتية، ونوع من تلفع السواد، في مقابل هذه المناداة، ببرودة اللون الأزرق، بصفاته ورصاته المربيين، وبما يكتنزه من دلالات الخواء، والعدمية، والغوص في المجهول. وعليه أفلا يصح للقراءة البصرية أن تخمن، منذ البداية، العاقبة المأساوية للشاعر ولتجربته الشعرية، سواء بسواء، ما دام الذي يجلل هيتهما الكالغرافية سواد غامر، ولأنهما اختارا، عنوة، الرحيل إلى الجوهر من الوجود داخل لانهاية الزرقة واستحالتها وذلك على ما في الأمر من مجازفة؟ أليس منتهى اليأس أن تجد الأنا الشعرية، رفقة مضاعفها أبي نواس، نفسيهما مفصولين عن إينانا أو جنان، حبيبة أبي نواس، بنفس حاجز الزرقة المستحيلة؟ - وعدنا

نلم انتظاراتنا

في المحطات، والزرقة المستحيلة، عدنا
نواصل رحلتنا الحجرية، والسلم المتعرج
مهبطنا، في الزجاج المخادع وجه لها
والممر الموشح بالسرويدكر منها الشذى
والخطى الشبحية

هل تسترد اليد الرعد

في ثديها¹⁹؟

إن غاية الفن، في منظور الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر، هي أن يبلور عالما جماليا رمزيا، ومتفتحا، من صلب مجهولية الأرض أو الواقع. ف «العالم» يمثل التفتح، والظهور، والتجلي، في حين أن «الأرض» تمثل الانطواء، والاستغلاق، والتستر²⁰، ولعل «كل فاعلية العمل الفني» إنما تنحصر في هذا الصراع الذي ينشب بين «العالم» و«الأرض»²¹. لذا ألا يمكننا القول بأن الرهان الأساسي في هذا الموقف الشعري هو أن توفق التجربة الشعرية إلى انتزاع تفتحها الصعب من بين فكّي كماشة لونية شرسة، انطواؤها يبقى المضارع الرمزي لانطواء الواقع على كل ما هوجوهري، أصيل، وعميق في الحياة؟

وبخصوص غلاف الكتاب الثاني فستكون الكلمة فيه، بالدرجة الأولى، للونين لم يكن لهما حضور مباشر وملمس في بنية الصورة الشعرية بالمثنى، هما الرمادي والبنفسجي، ولّونين الأبيض والأرجواني أو القرمزي. ومما يسجل في هذا الإطار أن اللونين الأولين، غير القاعدين، قد داخلا، على نحو ما شخصناه في المبحث الخامس من الفصل الثاني، التكوينات المجازية في القصائد وإن بفضل الألوان المستخلصة من مزيجهما، الأسود والأبيض بالنسبة للرمادي والأزرق والأحمر بالنسبة للبنفسجي. إلا أن الوضع يبدو مختلفا في غلاف الكتاب الثاني، ذلك أن الرمادي يكتسح، أويكاد، معظم مساحته، وجها وخلفا وثنيا، سوى ما كان من طرّة بيضاء ضئيلة تلف الغلاف بكامله، من جهة التحت، يلاصقها خط أرجواني يلتف، هو الآخر، حول الغلاف. إنه بهذا ينسبط كخلفية لونية لا تبقي للون الأبيض غير هامش متضائل، وبالنظر إلى كونه لونا منزعه إلى التكامل التلقائي مع ما يجاوره من ألوان، لتوقف إرساليته اللونية على ما تضيفه عليه هذه الألوان، فالواضح أن تأميمه لظهر الغلاف، مثلا، واتخاذ التدوينات البيضاء، الخاصة بالجهة الناشرة، ودار الطبع، ومكان وتاريخ الطبع، واسم المصمم، والتدوينات القرمزية، الباردة برودة هذا اللون، الخاصة باسم الخطاط، ومن أجل التنصيص ثانية على دار الطبع، وبالسعر، وبجزء من شعار دار الطبع - شعلة -، أي استعمال هيئة كالغرافية مرفقة بالحروف، أضف إلى هذا رقة الخط الأرجواني الفاصل بين اللون الرمادي واللون الأبيض. هذه الخيشيات كلها سيكون من مضاعفاتها رجحان الرمادي وغلبة إشاريته،

19 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 425-426.

20 - الدكتور زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة «دراسات جمالية»، ع1، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص 270.

21 - نفسه، ص 270.

علما بأن ما يواتيه ويلعب لصالحه دوما هو اكتناف مساحات ممدودة ما أمكن، بحيث تنشط، في هذه الحالة، رمزيتها إلى القنوط، والسأم، واليأس.

ومما يتبين فإن كلاً من الشني والوجه لا يعملان، في الحقيقة، سوى على مفاخرة الرجحان والغلبة المذكورين، لأن الرمادي لن يواجه شيئاً ذا بال، في الشني، عدا ما كان من بقعة بيضاء مستطيلة تتلامح متقلصة لما نقيسها بعموديته الفارعة، بينما لن يصطدم، في الوجه، إلا مع ذات الطرة البيضاء الضئيلة، مدوّنا فيها هذه المرة اسم دار الطبع، وشعارها، الذي يأخذ شكل هلال تطلع منه شعلة، وأيضاً مع نفس الخط الملتف حول الغلاف بأتمه، مع تقوّس ملحوظ في نقطة تقاطعه مع الشكل الهلالي، وذلك اتقاء اختراقه له، وبالطبع مع الاحتفاظ باللونية الأرجوانية عينها التي اصطبغ بها لا الخط ولا كل ما رسم أودّون تحته في ظهر الغلاف.

غير أن ما يكسب وجه الغلاف شيئاً من المغايرة، مقارنة مع الظهر والشني كليهما، هو انقياد الرمادي، بناء على تموضعه كخلفية لونية ثابتة، إلى المواظفة في سياق تشكيلي مكشوف، وتفعيله لمقصّدية جمالية تتعدى الاعتبار الطباعي، العملي الخالص، الذي استحكم في التمدية اللونية لغلاف كتاب «الأعمال الشعرية»، لكون الأمر انحصر، كما أشرنا، في فرشاة لونية زرقاء تشقها تدوينات بحروف بارزة لونها أسود. فالمسألة اللونية تدرج هنا، على ما يلوح، في أفق يتخطى الحاجة العملية إلى الحاجة التجميلية، ومن تضافر خلفية رمادية قائمة مع بياض المدوّن العنوان، «في مثل حنوا الزوبعة»، وبياض مدوّن اسم الشاعر، المثبت أسفل مباشرة، وأربع نقط بيضاء منسلة من نقطة حرف الباء في هذا الاسم تنحدر، متنامية الحجم، جهة شكل شبحي غائم، ذي لون بنفسجي، أقرب ما يكون إلى الزوايع، المخاضات، والهالات الانفجارية، تنهض لوحة، أولاً من تقابل التشكيلي والكاليفرافي، وثانياً بأثر من تجاذب صمميّة الأبيض مع محمولات الخوف، والكآبة، والمأتمّة، التي ينوء بها البنفسجي، بالدخل من / ومع القنوط الذي يرخيه الرمادي. ومع اقتيات الأبيض من البياض القابع أسفل اللوحة واستصدائه له، رفعاً منه لوتيرة إشاريته، فإن ولاءه الوظيفي ليتجه، أولاً وقبل كل شيء، صوب الرسم القائم أعلى الخط الأرجواني.

إن هذا الرسم يجوز أن ينظر إليه كمعطى تجسيمي حتى وإن كان الشكل البنفسجي، المولماً إليه، يرتدي لبوساً شبحياً غير متضح المعالم، بيد أننا «في الرسم غمر تصاعدياً، وعلى درجات، من التجسيم إلى التجريد. فكل لوحة، آية كانت، تلعب فيها الريشة على مستويين أودرجتين من الأشكال. فهناك «شكل الدرجة الثانية» أي شكل الموضوع المرسوم، شكل الوجه البشري مثلاً، أو شكل شجرة، أو زهرة، وهو باعتبارها شكلاً مستعاراً من العالم الخارجي فإنه، بطريقة أو بأخرى، يفرض قانونه على اللوحة، ويحدد توزيع الخطوط والألوان. لكن هناك

«شكل الدرجة الأولى»، أي تجمعات الألوان في أجزاء اللوحة، أوزخارف الخطوط وحدود الأجسام وغيرها، التي في ترتيبها، وتوزيعها على هذا الشكل أوداك من التوفيق والتناسق والحيوية، تلعب دورا هاما في القيمة الفنية للوحة وتضفي عليها نوعا من الموسيقى الداخلية التي يحس بها المشاهد من غير أن يدرك دائما أسبابها وقوانينها²². وعلى أيّ فما يستهدفه الرسام هو «أن يعبر، بوساطة الألوان، عن معان كثيرة، ويضع اللوحة داخل احتمالات كثيرة من التفسير. وهذه الاحتمالات هي التي تمنح اللوحة التجدد والاستمرار والتأثير»²³.

لهذا في مكتنتا التساؤل، في ظل تصادي التشكيلي والشعري، ضمن وضعية رؤياوية محددة كالتي تعيننا، عن مغزى تلك اللطخة البنفسجية التي تتمركز، تلوينيا، عند الرأس، وتضعف في الأطراف، لتتلاشى نهائيا في الرمادي. أهى المعادل التجريدي لزوجة تمدّها كلمة «حنو» المتماصة معها، داخل الصيغة العنوانية، بمفارقة ذات صبغة سرّالية؟ ثم ما معنى انسلال النقط الأربع البيضاء من نقطة حرف الباء في اسم الشاعر وانحدارها، أخذة في الكبر، إلى البنفسجي المزوج، تشكليا، أهوسلم الشاعر، من خلال أنه الشعرية، إلى أسفل العالم، إلى حيث تصول زوايا لامرئية، وسلم الزوجة أيضا، اعتبارا لموقعها التدويني، ضمن العنوان، في عالية وجه الغلاف، إلى حيث يتحول تعيينها الكاليفرافي إلى تعيين رمزي مؤجج لقيامية الرؤيا.

إنه لأمر دال أن يستقر اسم الشاعر، في وجه غلاف كتاب «الأعمال الشعرية»، متناثيا، نسبيا، تحت العنوان، ومع كونه يرد لمرة أخرى، في وجه غلاف كتاب «في مثل حنوا الزوجة»، بعد العنوان مباشرة إلا أن احتلال هذا الأخير لموقع علوي، ثم التصاق اسم الشاعر به، لمن شأنه التضييب، بالتأكيد، على احتمالية نزوعه السفلي. ومن هنا يمكن أخذ النقط الأربع البيضاء مأخذ أدراج تشكيلية يستقلها الاسم الملون بالأبيض كيما يستعيد في تحت بنفسجي كتيب الموقع المستحق الذي كان له في أسفل زرقة وجه الكتاب الأول، لأن موقعا كهذا هو ما يجعله رهن إشارة أنا شعرية تقوم جدارتها الأدائية، في هذه التجربة الشعرية، على شدة الإيغال في باطن متخيل في أعماقه ينحسم مصيرها الرؤياوي ومصير التجربة بالتعبية.

لقد ركزنا أكثر، في الصفحات القليلة الماضية، على الصيغة العنوانية «الأعمال الشعرية»، التي تنسحب على الدواوين الأربعة الأولى التي يضمها الكتاب الأول، محاولين، من خلال

22 - إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: الدكتور ميشال عاصي، سلسلة «زمني علما»، منشورات عويدات، بيروت 1974، ص 291.

23 - د. عبد الله عساف: اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة «الوحدة»، ص 7، ع 83-82، يوليو-غشت 1991، ص 31.

تفكيكها، إدماجها في الأفق الإبداعي والرؤياوي للتجربة الشعرية. أما الصيغة العنوانية «في مثل حنا الزوبعة» فلم تناوشها إلا لماما، وذلك رغبة منا في إبقائها، مثلما اقترحنا، إلى سياق مناسب يستوجه تدرج هذا المبحث وسيورته، وقد آن لنا أن نفرد للمكون العنواني في المتن وقفة متأنية نظرا لما يملكه العنوان، بصفته موازيا نصيا، من تواشجات، لا تخفى أهميتها، مع النص الذي يحيل عليه، ويقود القراءة، مبدئيا، إلى رحابه.

ومما هوثابت أن العناوين تمثل فئة نصية ذات وزن حيوي في أية استراتيجية قرائية. وعلى الرغم من كونها مجرد صيغ معجمية وتركيبية ودلالية مطبوعة بغير قليل من الاختزال، ويروق لها أن تحتل صدارة النصوص باستمرار، فهي تنطوي على مؤهلات عتباتية عالية لأنها بمثابة مداخل قرائية، موسومة بالنجوع في الغالب الأعم، إلى قلب النصوص، وإلى أرجائها المترامية. إنها بهذا صنف من فئة ميكرو- نصية Micro-Textuelle تنعم بسائر الإمكانات التي تختص بها عادة الفئات النصية المصغرة، علاوة على حيازتها هي بالذات، بموجب سننها النصي، لإمكانية الإفادة المسبقة والسريعة بجانب، أو أكثر، مما يهيئه النص لأفق انتظار القراءة، عاملة، بناء على امتيازها الوظيفي هذا، على تكييف جملة التأويلات المتمخضة في هذا الأفق. إنها، في الخلاصة، شفرة أساسية في السنن العام للأبنية النصية، إذ هي وسيلة هذا السنن في إرساء العقود والمواثيق التي يسعى من خلالها إلى ضمان مقروئية لا تشط كثيرا عن مرامي النصوص ومقاصدها. ف «العنوان، كما هو معروف، هو «اسم الكتاب»، وبما أنه كذلك فإن مهمته هي أن يقوم بتسميته، بمعنى أن يعينه بأوفى ما يكون من الدقة، مع تلافي أكثر ما يمكن من العواقب التي قد يجرها الالتباس»²⁴، الذي يجوز أن يطول الكتاب المسمى، والمنحى المترابك لداليته، وعلى مستوى أضيق يمكننا القول بأن «دالية القصيدة لا ترتبط بفلسفتها، بل بتطابقها المؤكد مع العنوان»²⁵ الذي تحمله.

وحتى يسهل علينا استخلاص ما نتوخى استخلاصه من طرائق الأداء العنواني في المتن نقترح، أولا، عرض الشبكة العنوانية في صورتها الكاملة:

24- Gérard Genette: Seuil, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 76

25- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 141

جدول 1: «نخلة الله»		
الكوز	صوت في الريح	كورس
الصخر والندى	صوت آخر	صوت في الريح
الغيمة العاشقة	صوت آخر	كورس
جذور الريح	صوت آخر	صوت أول
طوق الحمامة	الحافر والنبض	صوت ثان
العيش انتظارا		صوت ثالث
النهاية الثانية		كورس
نخلة الله		صوت أول
تينا ألكساندرنا	1 «سوناتا	صوت ثان
القش	2 «أغنية	صوت ثالث
وقت للحب ووقت للتسول	3 «في مقهى البرازيلية	كورس
الكهف القديم	4 «الشتاء	صوت في الريح
الجدوع	5 «ليلة قرب غابة الصنوبر	كورس
قهوة العصر	6 «يوم غائم	
غمامة من غبار	7 «الثلج الأول	
	8 «سفيتلانا	
	9 «ورقة من بيت الموتى	

جدول 2: «الطائر الخشبي»

الراقصة والدرويش	(1) قمر الرماد	(1) قهوة الحزن
السوناتا الرابعة عشرة	(2) النار القديمة	(2) الشك واليقين
الكنز	(3) وجه الموت	(3) الأميرة والمتسول
قارة سابعة «مقطعان	(4) الخطوات الأولى	(4) نجمة في الظهيرة
مرقمان»	(5) وجه الحب	(5) الحضور والغيبة
ممثل واحد في قاعة فارغة	(6) النخلة المهاجرة	(6) باليرينا
الملكة والمتسول		(7) الأمير السعيد
الرباعية الأولى		(8) بحيرة البجع
الدخان		(9) وردة الشتاء
الطائر المرمرى		(10) أوديت
ليلية		(11) بعد الذي كان
الرباعية الثانية		(12) الفراشة تطير
الطائر الخشبي		(13) الخروج من الجنة
مرثية كتبت في مقهى		(14) الواحة الضائعة
		(15) الجزيرة الخاوية

جدول 4: «عبر الحائط... في المرأة»	جدول 3: «زيارة السيدة السومرية»
<p>التحول أوراسيا عين البوم الزرقعة الهامسة الرقصة المؤجلة عبر الحائط... في المرأة حب في الممر هبوط أبي نواس النيزك رغبة تحت الشجر النحيل خيوط الفجر</p>	<p>الإقامة على الأرض في أدغال المدن توقيع هبوط أورفي الدورة زيارة السيدة السومرية آخر معانين ليلى إطار الصورة المتناثرة السيدة السومرية في صالة الاستراحة في الحانة الدائرية الرباعية الثالثة</p>

جدول 5: «في مثل حنوالزوبعة»

(1) ميشكين في مذكرات متقطعة «4 مقاطع غير مرقمة»	هي الذهبية المتسولة من يوميات امرئ القيس في بيزنطة «10 مقاطع غير مرقمة»
(2) شخص ما حضر الحفل متأخرا (3) من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه	الليلة الرابعة عشرة «3 مقاطع غير مرقمة»
المخرب	رواية الضيف
(4) آخر صفحة من مذكرات الكاهن	مرثية الأمير ميشكين
(5) آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه	في مثل حنوالزوبعة
(6) أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية	أخطوات
(7) شخص متعقل من المتزهين	سقط أجروف «12 مقطعا غير مرقمة»
	الذبابة «7 مقاطع غير مرقمة»
	عائر الضباب
	حورية البحر «5 مقاطع غير مرقمة»
	قصيدة حب إلى سومين
	تهجيدات

على هذا النحو إذن ستحل الصيغة العنوانية الكبرى «الأعمال الشعرية» إلى أربع صيغ عنوانية فرعية هي: «نخلة الله»، و«الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط». في المرأة، ليصبح الاشتغال العنواني الشامل في المتن منوطاً، مباشرة، بخمسة عناوين، عند إضافة «في مثل حنوزوبة»، تفرع هي بدورها إلى مجموعة من العناوين ستوزعها القصائد فيما بينها. وبالقائنا نظرة أولية على عناصر الشبكة المسطرة نلمس أننا بإزاء سجل عنواني خصب، متنوع، ومتعلق، وهو الأهم، مع التوجه العام للتجربة الشعرية.

فإذا ما انطلقنا من العناوين التي تحملها الدواوين الخمسة للاحظنا أن كل واحد منها لا يكفي بأن يفعل في حيزه المرسوم من نسيج المتن، بناء على مرجعيته العنوانية لواحدة من شرائح المتن البنائية والنصية الخمس لا غير، وإنما نحن نلفيه فاعلاً، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حتى في إشارية عناوين قصائد كثيرة لا توجد، أصلاً، في نطاقه العنواني لكونها تنضوي، بكل بساطة، إلى نفوذ العناوين الأخرى. وعليه فما أكثر القنوات العلائقية، المتعددة الأوجه، الرابطة بين عنوان الديوان الأول، «نخلة الله»، وبين عناوين مختلفة لقصائد ينظمها الديوان، كـ «الصخر والندى»، من حيث مضادية الصخر للتراب الذي بفضلها تنمو النخلة، وانصباب الندى في دلالة نموها وانتعاشها، و«صوت في الريح»، المتفرع من نفس العنوان، اعتباراً للحمولة التدميرية في الريح وإضمارها لمعنى موت النخلة، و«الغيمة العاشقة»، في ضوء اقتران الغيم بالمطر. على أن الذي أوردناه بخصوص «صوت في الريح» جائز قوله في حق «صوت في الريح»، الآيل، كعنوان داخلي، إلى هذه القصيدة ذاتها، مثلما يمس «جذور الريح»، عنوان القصيدة الرابعة في الديوان، سواء في علاقة الجذور بالشجرة أو من حيث تصادم هذه الأخيرة مع الريح، وكذلك «طوق الحمامة»، بالنظر إلى ما بين الطائر والنخلة من ارتباط، و«القش»، ما دام نباتاً متيبساً، و«الشتاء»، العنوان المندرج في الدائرة العنوانية لقصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، لأن الشتاء يفيد المطر، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«يوم غائم»، و«الثلج الأول»، المحسوبة كلها على نفس الدائرة العنوانية، لكون الصنوبر من جنس الشجر، وغائم تستثير المطر مثلها مثل الثلج هو الآخر، وأيضاً «غمامة من غبار»، التي يستنهض شقها الأول إحدى قرائن المطر، والثاني تداعيات الاجتفاف والموارة.

أما ديوان «الطائر الخشبي» فتمتد علائقه، باتباعنا نفس الترخيج، إلى عناوين داخلية يسجلها عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، وهي: «بحيرة البجع»، و«وردة الشتاء»، و«الفراشة تطير»، و«الخروج من الجنة» و«الواحة الضائعة»، و«الجرة الخاوية». في الأول استحضاراً لعلاقة الطائر بالشجرة، وفي الثاني ركوباً على التضمن المائي، وفي الثاني من زاوية إضمار كل ما يطير، ومنه الفراشة، للعنصر الشجري، بينما تتقوى في الرابع

والخامس حيوية المظهر العلائقي الجامع بين النخلة من جانب والجنة والواحة من جانب ثان، إذ النخلة عنصر جوهري في أي متخيل فردوسي، رعوي، وفي المقابل يعبر كل من «الخروج»، و«الضائعة»، عن إحساس بالسقوط والاقتلاع، بالنكبة والرزء، مما ألمّ بالأنا الشعرية لحظة انفصالها عن «إيدن» السومرية، في حين يعني خواء الجرة من الماء، في السادس، ما قد يحق بالنخلة من ظمأ، وبالتالي من ذبول فانقضاء. ثم إلى عناوين فرعية أخرى تابعة لعنوان القصيدة الثانية ونقصد بها: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«النخلة المهاجرة»، بحيث يعد الرماد أحد دلائل النار، والنار معناها فناء الشجر، وهي ليست نارا فحسب، على نحو ما يلوح في العنوان الثاني، بل وقديمة قدم العالم المتخيل. وفي العنوان الثالث تنتصب بشكل حذافيري أويكاد، موصوفة بالمهجرة، وذلك باعتبارها جزءا من ذاكرة رعوية، فردوسية، تحملها معها الأنا الشعرية تشبثا منها بماضيها الروحي. ثم إلى «الدخان»، و«الطائر المرمي»، و«الطائر الخشبي»، بالنظر إلى انشراط الدخان بالنار في العنوان الأول، ومثول الطائر في العنوانين، الثاني والثالث، هذا إضافة إلى دلالة انحدار الخشب من الشجر، ومع أن ما ينحدر من النخلة هو الجريد فإن الأساسي هو عنصر الجزئية.

بخصوص ديوان «زيارة السيدة السومرية» يتضح أن هناك علاقة بينه وبين عناوين هما: «في أدغال المدن»، بناء على معطى الشجرية في «أدغال»، وكذلك المفارقة، أي تضاد الانفراد مع الكثافة، و«هبوط أورفي» لأن إشارية العلو في النخلة لا يمكنها إلا أن تحتك مع إشارية السفول في «هبوط»، زد على ذلك انضواء النخلة إلى علوروشي، رمزي، منه سيهبط أورفيوس إلى برية الوجود.

وفيما يس ديوان «عبر الحائط.. في المرأة» يبدو جليا تعالقه الثابت سواء مع عنوان القصيدة الثالثة «عين البوم»، أو مع عنوان القصيدة التاسعة «النيزك»، أو مع عنوان القصيدة ما قبل الأخيرة «رغبة تحت الشجر النحيل». مع الأول، طبعا، بسبب ورود اسم طائر، ومع الثاني لمبرر التعارض المتحصل بين محمول النار في «النيزك» وبين وجود النخلة واستمرارها، ومع الثالث بأثر من تعين الجنس الذي تنتمي إليه النخلة وإعطائه صفة الكثرة من ناحية، وصفة النحول، بما هي من مقومات النخلة، من ناحية ثانية.

وحين نروم ديوان «في مثل حنوا الزوبعة» فما من شك في أن ما يربط بينه وبين عنوان القصيدة السادسة «في مثل حنوا الزوبعة»، التي سمي بها الديوان، لهو أوفى من اصطدام حياة النخلة مع مدلول الدمار في «الزوبعة»، إذ يمتد إلى تناغم ما تنطوي عليه كلمة «الله» من معاني المطلقية، والتسامي، والقدسية، مع حاصل التماهي مع الذي تبطنه «حنو» من معاني تنافى ورعب «الزوبعة» وعتوها وتجبرها. في حين ينبنى تجاوبه مع عنوان القصيدة الثامنة «الذبالة»

على قابلية كل من الشجرة والفتيلة للاحتراق، ومع عنوان القصيدة العاشرة «حورية البحر» على ما يجمع بين النخلة و«حورية البحر» من مفردة دالة، وأيضاً على كونهما مضافتين إلى اسمين مشحونين بمطلقية دالة: الأولى إلى المطلق الإلهي والثانية إلى مطلق الماء، بمعنى إلى ما به تحيا الكائنات.

بالموازاة مما رأينا تتكشف علائق عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، مع بعض العناوين عن شبيه ما وقفنا عليه من تكاملات وتفارقات. ودرءاً لتكرار أمور عرضنا لها قبل قليل سنكتفي بالإلماع إلى علائقه مع عناوين من داخل مجال نفوذه العنواني ك: «بحيرة البجع»، العنوان الداخلي الثامن في قصيدة «الراقصة والدرويش»، و«الفراشة تطير»، العنوان الداخلي الثاني عشر في نفس القصيدة، وكذلك «الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، المرتين الثالث عشر والرابع عشر ضمن ذات القصيدة دائماً. و«قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الخطوات الأولى»، و«النخلة المهاجرة»، التي تحتل، على التوالي، الصف الأول والثاني والرابع والسادس في تسلسل العناوين الداخلية لقصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، مع عدم إغفال علائقه مع «الدخان»، و«الطائر المرمري». أما على مستوى علائقه مع عناوين يتضمنها ديوان «نخلة الله» فتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى تعالقه مع «جذور الريح»، و«طوق الحمامة»، و«نخلة الله»، و«القش»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، العنوان الفرعي الخامس بقصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، و«الجدوع». وفي نفس المنحى سيستدرج إلى نوع من التفاعل العلائقي عناوين: «الإقامة على الأرض»، و«في أدغال المدن»، و«الدورة»، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وعناوين: «عين البوم»، و«النيزك»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، في ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، ثم عنواني: «في مثل حنوزربعة»، و«الخطوات»، في ديوان «في مثل حنوزربعة».

وإذا ما انتقلنا إلى الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، فسنتظفر بنفس الحجم من التصاديات التي أقامتها عناوين الديوانين السابقين مع عناوين عدة قصائد في المتن. وغير خاف أن العنونة قد اختارت، هنا، التكنية عن إينانا بنسبها السومري، ولأن هذه الأخيرة تتعالق مجازياً ورمزياً مع كافة التظاهرات التعبيرية في المتن فمعنى هذا انقياد سائر عناصر الشبكة العنوانية المسطرة إلى تداخلات، قد يرتفع أويضؤل مفعولها، مع عنوان الديوان الثالث المؤسس لميثاقية على قدر فائق من الأهمية. وتجنباً للإطالة سنقتصر ما عدا على العناوين التي نراها أمتن تواسجاً مع مجازية إينانا ورمزيتها، ومن ذلك علاقة هذا العنوان بعنوان القصيدة الرابعة في نفس الديوان وهي «هبوط أورفي»، وكيف لا وإينانا وأورفيوس هما عماد التجربة الشعرية والفاعلان المركزيان في نطاقها، وبمعناو القصيدة الخامسة منه، «آخر مجانين ليلي»، وعنواني القصيدتين الموالتيتين، «إطار الصورة المتناثرة»، كإيهام بتبدد السيدة السومرية،

و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، كتشخيص لإقامتها المرجوة في ملموسية العالم. أما في اتجاه ديوان «نخلة الله» فإن العنوان لا يتقاعس البتة عن نسج علاقة أيقونية مشبعة مع عنوان القصيدة الأولى، «الكوز»، لأن اقتران هذا الأخير بالماء، باعتباره آنية لحفظ الماء، يجعله متعلقاً، بالقوة، مع المرأة التي تجسد حياتها الماء الجوهري ليناغة الكون. ومع عنوان القصيدة الثانية، «الصخر والندى»، والثالثة، «الغيمة العاشقة»، والرابعة، «طوق الحمامة»، عندما نراعي ما يحيل عليه هذا العنوان بالذات من عوالم عشقية طرقها الفقيه والفيلسوف الظاهري، القرطبي، ابن حزم في مؤلفه الحامل لنفس الاسم، ومع عنوان القصيدة الخامسة، «العيش انتظاراً»، والسادسة، «النهاية الثانية»، التي تعقبها قصيدة «نخلة الله» الطافحة، كما ذكرنا، بإشارية فضاء جنائني، مطلق، تعتبر إينانا معادله الأثوي الرمزي، وأيضاً مع عنوان القصيدة التاسعة، «تيتانا ألكساندرفنا»، بما أن هذا الاسم الأثوي الروسي يظل واحداً من الأسماء المختلفة التي ستخذها إينانا في إطار تحولاتها المتواترة، وعنوان القصيدة العاشرة، «وقت للحب ووقت للتسول»، وفي ذات الآونة مع عناوين داخليين ضمن هذه القصيدة: الثامن، «سفيتلانا»، الذي يجري عليه ما قلناه في حق الاسم الأثوي السابق، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، ثم مع عنوان القصيدة الموالية، «الكهف القديم»، أحد تجليات العالم السفلي.

وبالعودة إلى الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، يلاحظ بأن العنوان سينخرط في جملة من التعالقات المنتجة مع أكثر من عنوان، مقوياً بهذا ما يجمعه من أواصر دلالية مع عناوين الديوان الأول. وهكذا نلمسه ميالاً إلى عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، وبالمناسبة إلى طائفة من العناوين الداخلية الدائرة في فلكه، كالعنوان الثالث، «الأميرة والمتسول»، والرابع، «نجمة في الظهيرة»، إشارة إلى الاستحالة، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «باليرينا»، الذي هو اللقب الروسي للمرأة الجميلة والنبيلة، والسابع، «الأمير السعيد»، والثامن، «بحيرة البجع»، ما دام يضم اسم أوديت، مضاعفة إينانا، إذ هي بطلّة الأوبرا الذائعة التي ألّفها الموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي، والعاشر «أوديت»، الذي تسفر فيه الراقصة الحاملة، هذه المرة، عن اسمها، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، والرابع عشر، «الواحة الضائعة»، ثم الخامس عشر، «الجرة الخاوية». كما أنه بوسعنا تسجيل ما يعرب عنه من ميل مواز حيث ناحية عناوين داخلية أخرى تابعة لعنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، ونعني بها العنوان الأول، «قمر الرماد»، والثالث، «وجه الموت»، والخامس، «وجه الحب»، والسادس، «النخلة المهاجرة». وكذلك جهة عنوان القصيدة الثالثة، «الكتز»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والعاشر، «ليلية»، ثم الحادية عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

وفيما بهم الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرأة»، فلا مجال لدحض نزوعه العلائقي البين نحو عنوان القصيدة الرابعة، «الزرقة الهامسة»، وذلك ارتكازاً على محمول الزرقة في المبنى المجازي - الرمزي للتجربة الشعرية، وأيضاً صوب عنوان القصيدة الخامسة، «الرقصة المؤجلة»، والسادسة، «عبر الحائط.. في المرأة»، انطلاقاً من إفادة الحائط بالتعذر والحاجزية، والمرأة بالاختراق والهشاشة كذلك، ونحو عنوان القصيدة السابعة، «حب في الممر»، والثامنة، «هبوط أبي نواس»، مضاعف الأنا الشعرية، والتاسعة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، وأيضاً في اتجاه عنوان القصيدة الأخيرة، «خيوط الفجر»، بحيث نعاين تكاملاً بين فعل الزيارة في العنوان الذي يحمله الديوان، «زيارة السيدة السومرية»، وبين الزمن الذي يستحضره عنوان القصيدة، لأن انسحاب إينانا المستديم غالباً ما يجعله التجربة الشعرية مقروناً بانبلاج الخيط الأول من الفجر، بمعنى الطريقة الأولى للنهار.

وتشده نفس العلائق المتينة مع العناوين التي يحفل بها الديوان الخامس، «في مثل حنوا الزوبعة». مع عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، والثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، لأن الشاعر الجاهلي إن هو إلا أحد مضاعفي الأنا الشعرية، والثالثة، «الليلة الرابعة عشرة»، والرابعة، «مرثية الأمير ميشكين»، باعتبار ميشكين مضاعفاً، هو الآخر، للأنا الشعرية. على أن ذات العلائق تشده إلى العناوين الداخلية في هذه القصيدة: «ميشكين في مذكرات متقطعة»، عنواناً أول، و«شخص ما حضر الحفل متأخراً»، عنواناً ثانياً، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، عنواناً ثالثاً، و«آخر صفحة من مذكرات الكاهن»، عنواناً رابعاً، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، عنواناً خامساً. وعلى المنوال عينه تنشأ ترابطاته مع عناوين القصائد: السابعة، والثامنة، والتاسعة، والعاشرة، والثالثة عشرة، أي مع «الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، و«عائر الضباب»، و«تهجدات»، التي هي مرثيات في حق، بالتتابع، بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان، والشهيد مالك، أو بالأحرى في حق الأنا الشعرية ما دامت هذه الأسماء مجرد أفعلة تنتدبها هذه الأنا وتتخفى وراءها. أما عنوانا القصيدتين، الحادية عشرة، «حورية البحر»، والثانية عشرة، «قصيدة حب إلى سومين»، فليس هناك من داع للقول أكثر من كون الحورية وسومين مجرد اسمين من أسماء إينانا التي لا تتوقف عن تبديل أسمائها.

بخصوص الديوان الرابع، دائماً، «عبر الحائط.. في المرأة»، فإن تركيبة العنوانية، التي ترشح بمفارقية دلالية محتدة، لا تعدم، من ناحيتها، إمكانية العثور على ما يعضدها أو يباذها ضمن العناصر المؤلفة للشبكة العنوانية. إن عنوان القصيدة الأولى من الديوان، «التحول»، بقدر ما يعضد إشارية المرأة، من حيث القدرة على تحويل الكينونات الفعلية إلى كينونات مرآوية، نجده

منابذا لما يوحى به الحائظ من إعاقة ومنع. وبالمثل فإن نحن تعاملنا مع عنوان القصيدة الثانية، «أوراسيا»، من زاوية إحالته على مدى قارّي متخيل، أنثوي في الجوهر، يتخلق من اندماج قارّتي أوروبا وآسيا²⁶، وفقاً لما يقترحه الشاعر في هامش للقصيدة، فسكون بإزاء حالة تتنافى مع حاجزية الحائظ من جهة، لكنها تتواءم، من جهة أخرى، مع قابلية الانخراق التي تتمتع بها المرأة، بينما يلتقي «التأجيل» في عنوان القصيدة الخامسة، «الرقصة المؤجلة»، مع إحياءات التعذر، والامتناع، والحيلولة، التي يمكن استشفافها من دلالة الحائظ. وفي مقابل هذا يجنح عنوان القصيدة السادسة، «حب في الممر»، إلى تفجير حاجزية الحائظ، وتنشيط انخراقية المرأة، اعتماداً على دلالة كلمة «الممر». أما «هبوط أبي نواس»، عنوان القصيدة السابعة، فهو هبوط إلى جنان أوليانا، أي إلى ما ينحجز خلف حائط الاستحالة، وإلى من هشاشته من نفس معدن هشاشة المرأة. وفي نفس الإطار تتقاطع الرغبة المكبلة في عنوان القصيدة العاشرة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، مع كل الأشياء التي تفيد التعويق وفي مقدمتها الحيطان، كما يتجاوب زمن غياب إينانا، في عنوان القصيدة الحادية عشرة، «خيط الفجر»، مع ما يبطئه الحائظ من عرقلة، ومع ما تتصف به المرأة من هشاشة، ليغدو الغياب في مقام انتصاب الحيطان وتهشم المرايا.

اعتماداً على هذه الإشارية الثنائية إذن سيتهياً لهذا العنوان تخطي مجال نفوذه العنواناني المبدئي والعتور على موطن قدم في الأرضية العنوانية للدواوين الأخرى. وهكذا نجد أنه يستدرج إلى مداره الإشاري عناوين من ديوان «نخلة الله» مثل «الكوز»، و«الصخر والندی»، و«الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«العيش انتظاراً»، و«النهاية الثانية»، و«نخلة الله»، و«تينا ألكساندرنا»، و«القش»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، بالإضافة إلى ثلاثة عناوين داخلية، من مجموع عناوينها التسعة الداخلية، وهي العنوان الخامس، «ليلة قرب غابة الصنوبر»، والثامن، «سفيتلانا»، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، ثم «الكهف القديم»، و«غمامة من غبار». ومن ديوان «الطائر الخشبي» تنقاد إلى التداخل معه جملة العناوين الآتية: «الراقصة والدرويش»، وعدد فائق من العناوين الداخلية التي يوظفها مثل العنوان الثاني، «الشك واليقين»، والثالث، «الأميرة والتسول»، والرابع، «نخمة في الظهيرة»، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «بالرينا»، والثامن، «بحيرة البجع»، والتاسع، «وردة الشتاء»، والعاشر، «أوديت»، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، والرابع عشر، «الواحة الضائعة»، والخامس عشر، «الجرة

الخاوية». وبنفس الكيفية يتم نزوعه نحو عناوين داخلية محسوبة على عنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، ونقصد بها العنوان الأول، «قمر الرماد»، والثالث، «وجه الموت»، والرابع، «الخطوات الأولى»، والخامس، «وجه الحب»، والسادس، «النخلة المهاجرة». وكذلك مع عنوان القصيدة الثالثة، «الكنز»، والرابعة، «قارة سابعة»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والتاسعة، «الطائر المرمري»، والعاشر، «ليلية»، والثانية عشرة، «الطائر الخشي»، والثالثة عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

وبصدد الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، نستطيع الجزم بكون غالبية عناوين قصائده تعروها آثار من طاقته الإشارية، ومنها عنوان القصيدة الأولى، «الإقامة على الأرض»، والثانية، «في أدغال المدن»، والرابعة، «هبوط أورفي»، والخامسة، «الدورة»، والسادسة، «زيارة السيدة السومرية»، والسابعة، «آخر مجانيين ليلي»، والثامنة، «إطار الصورة المتناثرة»، والتاسعة، «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، ثم العاشرة، «في الحانة الدائرية». أما من الديوان الخامس، «في مثل حنوا الزوبعة»، فيتوجب التنويه، في هذا الباب، إلى عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، والثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، والثالثة، «الليلة الرابعة عشرة»، والخامسة، «مرثية الأمير ميشكين»، وضمنا عنوانها الداخلي الأول، «ميشكين في مذكرات متقطعة»، والثاني، «شخص ما حضر الحفل متأخرا»، والثالث، «من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، والخامس، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، هذا من غير أن نغفل عنوان القصيدة السابعة، «الخطوات»، والثامنة، «سقط الجروف»، والتاسعة، «الذبالة»، والعاشر، «عائر الضباب»، والحادية عشرة، «حورية البحر»، والثانية عشرة، «قصيدة حب إلى سومين»، ثم الثالثة عشرة، «تهجدات».

وبمقدار إبانة عناوين الدواوين الأربعة الأولى عن إمكانيات تفاعلية واسعة مع جل العناوين التي بلورها المتن سيعبر عنوان الديوان الخامس، «في مثل حنوا الزوبعة»، بدوره، عن إمكانية تفاعلية ملموسة، سواء مع عناوين القصائد الواقعة تحت سلطته العنوانية المباشرة أو مع عناوين قصائد الدواوين السابقة عليه. إن «الزوبعة» تعني الريح في أقصى درجات احتدامها وشططها، حينما تهب مكتسحة ما تلقاه في طريقها، عاصفة بالذوات والأشياء والعناصر، وخالقة وضعية خراب ودمار وانحراق. إنها بهذا تضمّر معنى الموت، وتمد الريح، إحدى القوى الأربع الكونية، بجوهرها المعتنف، المكابر، الذي لا يعرف إلى «الحنوّ» طريقا، وذلك ضدا على ما يومئ إليه لاوعي عنواني تسفر عنه صيغة العنوان، منشد إلى اللاوعي النصي والرؤياوي، في المتن، إذ يلجأ إلى استيهام الزوبعة كبنوة عطوفة، ودیعة، في مثل أمومة إينانا / «إیدن» السومرية.

فبدءاً من العناوين المدرجة في نطاقه المخصوص تتأتى لنا معاينة طرز التعالق التي يقوم باجترانها تبعاً لما بحوزته من تضمينات تنتهي، في المحصلة، إلى إحدى الدلالات البؤرية في التجربة الشعرية، ألا وهي دلالة الموت. كذا لا يملك عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، المكثى به عن إينانا، سوى أن يخضع لإشارية الموت التي تطفح بها «الزوبعة»، ولأن امرأ القيس، في عنوان القصيدة الثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، هو أحد التي تتقلب بينها الأنا الشعرية، وذلك في سياق تحولاتها على الغرار من تحولات إينانا، فإن الزوبعة تعني للشاعر الجاهلي، المستعار لغاية ترميزية، موت عنيزة / إينانا، وموت الذات، بما فيها ذاته، واضمحلال العالم وانهاره. وباعتبار الليل هو الوصف الشعري - الأسطوري لزمان فوق الوصف اقتدرت خلاله الأنا الشعرية على إبطار إينانا وهي تتزعزع منها غصبا لكي تقيم، أبدياً، في ضيافة الموت، فما من شك في أن مجاز التزويج يمثل أحد الأركان الأساسية لمقام رهيب كهذا يعصف فيه الموت بإينانا، بالذوات، وبالعالم أيضاً، ويزج بها في أتون المجهول، وهو ما يفعله عنوان القصيدة الثالثة، «الليلة الرابعة عشرة».

ولعل مجاز التزويج هذا هو ما سيصنع مأساة الأمير ميشكين الذي لا تتورع صيغة عنوان القصيدة الخامسة، «مرثية الأمير ميشكين»، عن إلحاقه بحبيته ناستاسيا فيليبوفنا / إينانا في أرض اللاعودة، أرض الزوايح الليلية المتردد صخبها، قويا، في أرجاء التجربة الشعرية وجنبااتها، ليكون رثاء الأمير رثاء من الأنا الشعرية لنفسها. وسوف لن تتأخر العناوين الداخلية في القصيدة، من جهتها، عن استمالة عنوان الديوان إلى تأجيح جذوتها الإشارية، كالعنوان الأول، «ميشكين في مذكرات متقطعة»، والثاني، «شخص ما حضر الحفل متأخراً»، والثالث، «من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، بحيث يكشف نعت «المخرب» أشد التكثيف ما تعنيه «الزوبعة» من خراب، إضافة إلى العنوان الرابع، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه». هذا وإذا كانت عناوين القصائد: السابعة، «الخطوات»، والثامنة، «سقط الجروف»، والتاسعة، «الذبالة»، والعاشر، «عائر الضباب»، والثالثة عشرة، «تهجدات»، تستنهض إشارات: موت بدر شاكر السياب والخطوات المعيقة.. موت صلاح عبد الصبور وانحراف العالم.. موت أمل دنقل واحتراق الفتيلة.. موت حسين مردان وسديمية الضباب.. موت الشهيد مالك وقيام الليل، فإن هذه الإشارات تتعالق، بقوة التلاحم الرؤياوي في المتن، مع إشارية الموت التي تصدر عنها «الزوبعة»، تماما كما تفيد هذه الأخيرة، فيما يتصل بعنوان القصيدة الحادية عشرة، مناداة مطلق الريح لمطلق «البحر»، لأن الريح تدمر و«البحر» يغيب، وتكفل الماء بتغيب إينانا، المتخذة هذه المرة هيئة أنثى خرافية «حورية» لا وجود لها إلا في خيال البحارة والصيادين، وكذلك مطلق الاستحالة، بالنسبة لعنوان القصيدة الثانية عشرة، «قصيدة

حب إلى سومين»، لأن إينانا وهي تستلف تسمية جديدة فما ذلك إلا إصرار منها على الضلوع في تفلتها، في ازورارها، وبالتالي في موتها المحتم حتمية التلازم بين حلول الزوابع وحلول الدمار.

اهتداء بهذه الطرز من التعالقات ممكن إذن إقامة علائق توافقية أوتفارقية لعنوان الديوان مع عناوين قصائد ديوان «نخلة الله» ك «الكوز»، و«الصخر والندی»، محتسبين ورود ارتباطه، التكاملي، مع عنوانين داخليين يعودان إليها وهما العنوان الثاني، «صوت في الريح»، والثاني عشر، «صوت في الريح»، ثانية، و«الغيمة العاشقة»، مضافا إليها عنوانها الداخلي الأول، «صوت في الريح»، ثم «جذور الريح»، و«طوق الحمامة»، و«العيش انتظاراً»، و«النهاية الثانية»، و«نخلة الله»، و«تينا ألكساندرنا»، و«القش»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، دوغما إسقاط لتصاديه الثابت مع عنوانها الداخلي الرابع، «الشتاء»، والخامس، «ليلة قرب غابة الصنوبر»، والسادس، «يوم غائم»، والسابع، «الثلج الأول»، والثامن، «سفيتلانا»، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، وكذلك «الكهف القديم»، و«الجدوع»، و«غمامة من غبار». وفي الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، هناك عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، مرفقا بعناوينها الداخلية مثل العنوان الثاني، «الشك واليقين»، والثالث، «الأميرة والمتسول»، والرابع، «نجمة في الظهيرة»، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «باليرينا»، والسابع، «الأمير السعيد»، والثامن، «بحيرة البجع»، والتاسع، «وردة الشتاء»، والعاشر، «أوديت»، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، ثم الخامس عشر، «الجرة الخاوية». ولنفس الاعتبار يمكننا إرداف عنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، مصحوباً بعناوينها الداخلية وهي: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«وجه الموت»، و«الخطوات الأولى»، و«وجه الحب»، و«النخلة المهاجرة»، أي الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، تباعاً. وأيضاً عنوان القصيدة الثالثة، «الكنز»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والثامنة، «الدخان»، والتاسعة، «الطائر المرمري»، والعاشرة، «ليلية»، والثانية عشرة، «الطائر الخشبي»، ثم الثالثة عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

أما ضمن الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، فتستقيم له علائق، لا سبيل إلى دحض قيمتها الإشارية، مع عنوان القصيدة الأولى، «الإقامة على الأرض»، والثانية، «في أدغال المدن»، والثالثة، «توقيع»، والرابعة، «هبوط أورفي»، والخامسة، «الدورة»، والسادسة، «زيارة السيدة السومرية»، والسابعة، «آخر مجانين ليلي»، والثامنة، «إطار الصورة المتناثرة»، والتاسعة، «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، ثم العاشرة، «في الحانة الدائرية». وتوازي مع هذا نلفيه ينسج علائق مماثلة مع عناوين قصائد الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرأة»،

من بينها عنوان القصيدة الأولى، «التحول»، والثانية، «أوراسيا»، في حالة ما إذا تعاملنا مع هذا العنوان كاسم لامرأة، توسطاً بصيغة مزجية تجمع بين اسم أوروبا واسم آسيا، مثلما أوضحنا سابقاً، ما دام الشاعر يبقي للقارئ حرية الاختيار والتأويل، والثالثة، «عين البوم»، والرابعة، «الزرقة الهامسة»، والخامسة، «الرقصة المؤجلة»، والسادسة، «عبر الحائط.. في المرأة»، والسابعة، «حب في الممر»، والثامنة، «هبوط أبي نواس»، والعاشرة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، ثم الحادية عشرة، «خيظ الفجر».

وحتى عند الاكتفاء ما عدا بمؤشر التعيين التام أو المواظفة غير المباشرة من خلال إبدالات أو قرائن أو تداعيات مجازية ورمزية، فسنبحصل على نسبة وافرة من عناوين القصائد التي تشكّل، بطريقة أوبأخرى، امتدادات عنوانية لعناوين الدواوين الخمسة. ف «نخلة الله»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، العنوان الداخلي الخامس في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، كعنوانين داخليين في قصيدة «الراقصة والدرويش»، و«النخلة المهاجرة»، العنوان الداخلي السادس في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«أدغال المدن»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، عبارة عن تمظهرات عنوانية متفاوتة، من حيث نجاعتها الأيقونية، لعنوان الديوان الأول، «نخلة الله». وفي نفس المضممار فإن «طوق الحمامة»، من ديوان «نخلة الله»، و«بحيرة البجع»، و«الفراشة تطير»، المحتلين للمرتبة الثامنة والثانية عشرة في التواتر العنواني الداخلي لقصيدة «الراقصة والدرويش»، و«الطائر المرمي»، و«الطائر الخشبي»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، تمثل، بلا جدال، الترددات الأكثر قوة لعنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي». ومن جهة أخرى فإن كلاً من «تيتانا ألكساندرفنا»، و«سفيتلانا»، العنوان الداخلي الثامن في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، و«الراقصة والدرويش»، و«الأميرة والمتسول»، و«باليرينا»، و«بحيرة البجع»، و«أوديت»، بما هي عناوين داخلية لهذه القصيدة تصطف ثالثة، وسادسة، وثامنة، وعاشرة، بالتتابع، و«الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«آخر معانين ليلي»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«أوراسيا»، مأخوذة مأخذ تسمية أنثوية متخيلة، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، و«هي الذهبية المتسولة»، و«حورية البحر»، و«قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، ليست أكثر من أوجه عنوانية متكاملة لعنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية». بينما تعد عناوين: «صوت في الريح»، الوارد مرات ثلاث: في الأولى كعنوان داخلي ثان وفي الموالية باعتباره

العنوان الداخلي ما قبل الأخير وذلك ضمن قصيدة واحدة هي «الصخر والندى»، أما في الثالثة فبصفته العنوان الداخلي الأول في قصيدة «الغيمة العاشقة»، و«جذور الريح»، و«غمامة من غبار»، من ديوان «نخلة الله»، عند ضمها إلى «في مثل حنوا الزوبعة»، من حيث كونه عنوانا لقصيدة، انغراسات فعلية لعنوان الديوان الخامس، «في مثل حنوا الزوبعة»، في النسيج العنوانى الشمولى للمتن.

ومما يتبين من هذا الجرد فإن عنوان الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرأة»، يبدو محروما من إمكانية محسوسة للتصديبة العنوانية بالمقارنة لما توافر لعناوين الدواوين الأربعة الأخرى في هذا الجانب الدال. لكن إن جاز رد هذا المعطى إلى الخلفية اللاواعية المستحكمة في شطر كبير من أي بناء عنواني، إذ هي التي أمدت، وفقا لهذا التسويغ، العناوين المركزية الأخرى، في المقابل، بطاقة تصديبة عالية، فلعل ما هو مؤكد هو ثبوت حضوره في صلب القصائد التي يضمها المتن، بدلا من مكوناتها العنوانية، بنفس جدارة الحضور التي عبرت عنها كل العناوين المركزية، وإرخاؤه لظلال دلالية ومجازية - رمزية، مردها عمقا إلى كفاءته التوليدية، في عدد لا يحصى من المواقع والزوايا في مساحة المتن الكلية، وحتى نلمس مدى اختراق العناوين الخمسة لنصية التجربة الشعرية نرى مناسبا أن نقف، على سبيل التمثيل، عند بعض النماذج الشعرية:

- فاركب الجذع المقيم

أيها النورس في مقهى المدينة

أيها النخل الذي يحمل في الجذر حنينه..

وانثر الملح على الجرح القديم²⁷.

- وحدي مثل النخلة الوحيد

عبر ثلوج الوحشة المديدة²⁸.

- في آخر الليل

أبصرتها في مرايا المغاسل تنزع أسنانها

الاصطناعية، النخل يهجر غرفتي الآن

يترك أكفانه القمرية قمصان نوم على

27 - النهاية الثانية، «نخلة الله»، أ. ش، ص 55.

28 - السوناتا الرابعة عشرة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 166.

مومياء²⁹.

- بيننا أكثر مما بين جرف

أخضر ونخلة، أكثر مما بين

سكين وجرح غائر³⁰.

- مهجور وهواي البرق

تفتّح عن وجه امرأة

في نخل صباي،

هواي اللمعة في عين

الوحش الغايي الأرقط³¹.

فالنخلة تعتبر إحدى العلامات الأساسية للوعي الرؤياوي في التجربة الشعرية، ولذلك فهي لا تكف عن التماثل في جل التوضعات الدلالية التي تكتنف الأنا الشعرية. وسيان اتصل الموقف الشعري المستنهض بالاغتراب، بالحب، أو بالموت، فإن مثلها يأخذ، دوماً، شكل قرينة ملازمة لعالم رعوي، أسطوري، وقديسي افتقدته الأنا الشعرية. إن سموها لهما من سمو العالم الرمزي الذي تومئ إليه، ومن ثم فإن اللوذ بها من طرف أنا شعرية تحيا اغترابها القاسي في دوامة وجودها الأرضي المنحط هو، في الجوهر، امتصاص لحدة هذا الاغتراب وسعي إلى الإفلات من ورطته، هذا من جانب، أما من جانب آخر فإن تمزية اغتراب الأنا الشعرية من خلال النخلة، أي تصويرها محط إسقاط لانفعالها، إنما مصبها في غاية تبشيرية جلية يراد منها التوكيد على اغتراب الطرفين كليهما، الأنا والنخلة، عن الحضيض الأرضي، أي عن الحد المضاد لتعالى الكينونة وسموها، ذلك أنها تعد بمثابة «رمز بكر للغربة والوحدة في شعر حسب»³². إن النخلة ترتفع، في هذا السياق، إلى مرتبة الرمز الكوني، بمعنى إلى «صعيد الشجرة الكونية التي تحتل واسطة الكون لتتموقع كمحور للعالم الثلاثة»³³، السماء والأرض

29 - الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، 344.

30 - الرقصة المؤجلة، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 389.

31 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوا الزويدة»، ص 110-111.

32 - يوسف غر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الأداب»، ص 20، ع 8، غشت 1972، ص 72.

33- Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 55

والجحيم، لذا فإن «أغلبية الأشجار المقدسة والشعائرية التي نلقاها في تاريخ الديانات ليست سوى استعادات لذلك النموذج الأصلي أو مجرد نسخ ناقصة منه: شجرة الكون، لأن كل الأشجار المقدسة مفروض فيها أن توجد في مركز الكون»³⁴.

وبما أن مركز الكون، المتوى من قبل التجربة الشعرية والمعتبر عنه نصيا في آن، هو سומר فإن هذا الأمر سيضيف على النخلة حلة أسطورية مكثفة، ويجعل منها محور إحساس غامر بالكونية، والفردة، كما أنه سينمي لدى الأنا الشعرية استيهاما دالا في تخيلات النضارة، والرفعة، والتواصل مع المطلق³⁵. لقد «كانت «نخلة الله» عمودا أخضر مشمرا، هي برج بابل الذي بناه البابليون للعبادة، وجعلوا من قمته غرفة لنزول الإله»³⁶. ولأن الزمن الإلهي / الأسطوري قد انحسر وتوارى فسيكون هذا مبررا للتركيز على رمزيتهما في نطاق شعرنة المآل الاغترابي للأنا الشعرية إثر سقطتها المتخيلة إلى درك عالم مجرد من القداسة، وبالتالي من غير معنى، ومن هنا يأتي «ربط الشاعر النخلة بالله تعميقا لحبه وتقديسه لها، وهذا الربط يحتوي خوفا أيضا من العالم الذي لا يمتلكه»³⁷.

- آه خلّ الريح تستفّ الجبينا

فرّ ذاك الطائر الأخضر، في البرديّ غاب

عبثا تبحث في القش المغطى بالضباب

لا تقلب طرفك الحائر، لا تسفح دموعك³⁸.

- في طريقها الآن إلى حديقة

الأطفال في معطفها المنفتح الخفيف، فوق

34 - Ibid., p. 56

35 - لهذا السبب «لم يكن من المدهش أن نجد آداب العالم القديم ملأى بالإشارات والتعليقات على أشجار النخيل».

- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 138.

كما لا ننسى المكانة التي حظيت بها في الكتب السماوية، ومنها القرآن الكريم، إذ أسفل النخلة كانت ولادة مريم بنت عمران ليسوع - سورة مريم، الآيات: 25-24-23-22 -، بل وتذهب الأدبيات الإسلامية إلى كون النخلة سوف تنبثق، أول عهدا بالوجود، من فضلة التراب الذي خلق منه آدم.

36 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 323.

37 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 444.

38 - القش، «نخلة الله»، أ. ش.، ص 67.

الركبتين الثوب والصدر كما تنفتح في طيارة
الطفولة الريح، وفوق الكتف يلهو الشعر
الطائر، في المقهى الدخان موجة تحمل لي النوارس
الغريقة.. الطريق يمتد إلى زينا صغيرا ناعما
يمتد، تلتف البتولا آلهة بيضاء تلتف، وفي
المقهى الدخان امرأة تؤنسي.....³⁹
- سيدتي عندي في كل مساء يحتفل الموتى
وطيور البحر الميتة البيضاء، ويهجرني بدني
يتسكع في الطرق المبتلة مرتعشا كالمحكومين
المنهزمين، وتفسح لي العلب المشبوهة ركنا
منعزلا⁴⁰.

- وأحفر تحت
الحائط، أحفر أنفاقا، وأمد قناطر عالية
أجتاز إليك براري الرمل وأصقاع الثلج
العاري، أو أرقب أن ينموفي أكتافي ريش
فأطير
وبين يدي وعريك طرقة
باب خافتة أو ضغطة كف فوق دثار
القش.....⁴¹
- أساي رنين القفل على المتوحد في قبولن
يفتح،
مهجور في الصيحة تطلقها أطياف عالية
تنأى، أشجارا أزرق أعواد الثقاب وأبدأ
نزهة أمسيتي⁴².

39 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 177.

40 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 297-298.

41 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 465.

42 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 118-119.

من خلال هذه النماذج يتضح مقدار ما عبر عنه عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، من مطاولة، وجنوح، وتمدد نحو الصميم من الاعتماد المجازي والرمزي الذي تشكل القصائد المقطع منها رحابه، والمتن بأسره في نطاق واسع. فمن صورة «الطائر الأخضر»، ولناحظ طبيعة اللون، المنفلت، إلى «طيارة الطفولة»، حيث اقتران نشوة التحليق ببذخ طفولة رمزية في هذا السياق: طفولة الأنا الشعرية، وطفولة عالم تختزله «إيدن» السومرية، و«الشعر الطائر» طيران صاحبه، إينانا، المدمنة ارتحالاً وغياباً، وصولاً إلى صورة «النوارس الغريقة»، ثم صورة «طيور البحر الميتة البيضاء»، المكثفتين لحالة عجز قصوى. ومن صورة «قناطر عالية»، ككناية عن التحليق، إلى الصورة المتبلورة في تضاعيف «أرقب أن ينموفي أكتافي ريش فأطير»، تعبيراً عن الرغبة في اللحاق بإينانا، انتهاء بما تشف عنه صورة «مهجور في الصيحة تطلقها أطيار عالية تنأى» من خيبة ومن إحساس بالإعاققة، تلتئم جزئيات الصورة المجازية والمجازية المكبرة التي عهد إلى العنوان المرجعي للديوان بترتيبها ثم تمريرها. وبالفعل فإن «طيور» حسب الشيخ جعفر «ليست طيوراً جارحة، إنها مستأنسة، وأليفة، ومستكينة»⁴³، غير أن هذا لا يعفيها من الاشتغال، في المتن، كعنصر ترميز إلى الإعاققة، وذلك بدءاً من عنوان الديوان ذاته، «الطائر الخشبي»، التي تمسك بكيان الأنا الشعرية حيال امرأة - عالم فردوسي متمادين في تمنعهما. فهي طيور منذورة للموت، بل لعلها من صلب مشهدياته الرهيبة في العالم السفلي⁴⁴، وهذا

43 - أحمد عز الدين: حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، مجلة «الأقلام»، 13، ع2، نونبر 1977، ص44.

44 - ذلك أن إنكيديو، وهو يصف لصديقه غلجامش مشاهداته في العالم السفلي التي رآها في الحلم، سيقص عليه أموراً لها صلة بالطيور، إذ يقول ضمن هذا المقطع الذي سلف وأن مثلنا به لكن في سياق مخالف: «رأيت في الليل وأنا نائم

شبحاً كطير الصاعقة

برائته كبرائن النسر. غلبني...

كسا جسدي بالريش، أغرقني

وإذ أنا في حضرة «إيركلا»، إلهة مملكة الموتى

أنزلوني الدار التي لا رجعة منها

سلكت الطريق التي لا رجعة منها

إلى دار الظلمة الأبدية

إلى حيث الطعام طين، القوت تراب

حيث يلبسون الريش كأجنحة طيور الليل

هناك لا يرون النور، يعيشون في الظلمة».

- ملحمة جلجاميش، ضمن كتاب: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة: أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت 1967، ص47-46.

44 - 2 أما تفسير هذه المسألة فمرده إلى كون «العراقيين القدماء كانوا يتصورون روح الميت بهيئة مخلوق له

يعني أن القصور عن التحليق هو، في واقع الأمر، قصور عن تملك امرأة - عالم مستحيلين:
 - حين يدور الثلج في الضوء، ويصحو الشجر النائم
 تنفتل الريح على السطوح مثل النغم الناعم
 وتبعق الغرفة بالتبغ وبالكاتب،
 أسمع من ينقر فوق الباب، يأتي مسبل الهدب⁴⁵.
 - عدت من نزهتك القصيرة.
 آه انظري إليّ تكفي نظرة طويلة، كسيره
 أعرف فيها كم تحين إلى لقائي
 كزهرة تذبل في إناء⁴⁶.
 - مرات في الممشى أتبين خفق حذائك سيدتي
 أتبين صوتك، مرات، في ثرثرة الغرف الأخرى
 أتبين من لمحاتك شيئاً منفلتاً في وجه ممثلة
 أوعابرة عجلي، لا أعرف شيئاً عن آخر دور
 تمثيلي كلفت به، لا أعرف شيئاً عن أثوابك
 في حفلات السهرة، لكنني في وجهك أقرأ
 أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل⁴⁷.
 - «لا أعرف شيئاً، لكنني
 أتصور أن البنت تواصل نزهتها،
 من أجلك»
 من أجلي؟

جناحان من الريش، وهو تصور قريب من فكرة الإغريق عن خروج روح الميت من الجرة التي يدفن فيها الجسد
 بهيئة إنسان مجتج يقرده الإله «هرمز» إلى مملكة الأموات. كما أن المصريين اعتقدوا أيضاً بأن أرواح الموتى تكون
 مكسوة بالريش ولها وجه بشري، ولعل مبعث هذا الاعتقاد عند تلك الشعوب هو تفسير مقدرة الأرواح على
 التنقل السريع والتطواف سواء في هذا العالم أو في عالم الأموات.
 - نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2،
 بغداد 1986، ص 112-111.

45 - تيتيانا ألكساندرفنا، «نخلة الله»، أ. ش، ص 63.

46 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 164-163.

47 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 294-293.

«فأنا أحيانا ألمحها تتأمل
وجهك في وله، أو ترقب
باب المشرب، حين تغيب
وتنهض ضاحكة
«أجئ بكأس ثالثة؟»
وأحدق في العينين الغائمتين⁴⁸.
- من ترى جاء؟

والطرق يشتد، يفتح

الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخزّ،
تجذب الريح في وله شالها،

والمدينة تغرق في النوم⁴⁹.

إن القاسم المشترك بين هذه النماذج الشعرية هوانكبابها على شعرنة فعل الزيارة وترميزه، والإيهام بملوسية قدم إينانا، وتكاد تتفق جميعها على الخطوط العامة الماثرة، تصويريا، لهذا القدوم. فهي إما «تواصل نزهتها»، مثلما يظهر في النموذج الشعري الثالث، باحثة عن الأنا الشعرية، وإما أنها عادت من نزهتها تلك، على نحو ما يتراءى في النموذج الثاني. ثم إن مجازية الباب تبدو، اتفاقا مع الوازع الإيهامي، متخففة من تضمينات السماكة، والانتقال، والصدّ، إذ يبدو الباب هنا، بخلاف الدور المسند إليه في التجربة الشعرية، معبرا أوعبة أكثر منه مانعا أو حاجزا. إن الأنا الشعرية تسمع «من ينقر فوق الباب»، ولما أخذ «الطرق يشتد» بدأ «يفتح الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخزّ»، مع استحضار ما يصدر عن دلالة الخزّ من رنين رعوي، باعتبارها مجبولة على الاخضرار، والمائية، واللزوجة، والطزاجة، وبالتالي على كل ما يمكن أن يضفي على المرأة، المتخيلة زائرة، حلة بدائية فيها قبس من نكهة «إيدن» السومرية البدئية. لكن إن كانت الزيارة المستهامة تتبعها صحوة «الشجر النائم»، على ما يشخص في النموذج الأول، فإن حدوثها يرتسم، وفقا لما يصوره النموذج الخامس، مندرجا، عن قصد، في استعارية «والمدينة تغرق في النوم». وفي الحالتين كليهما هناك إفادة بذلك الليل الأسطوري الذي ليس بمستطاعه إسعاف الأنا الشعرية، من داخل مجازية الجسد الأنثوي «مسبل الهدب» المقبوض عليه، ضمن النموذج الأول دائما، في لحظة الحب المستهامة هي الأخرى، سوى

48 - الزرقة الهامسة، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 384-383.

49 - في مثل حنوا الزوبعة، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 57.

بتوضّع اغترابي دال «لكني في وجهك أقرأ أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل»، على غرار ما يرد في النموذج الثاني، وبفداحة الغياب والفقد «أبتين من لمحاتك شيئاً منفلتاً في وجه ممثلة أو عابرة عجلي» / «حين تغيب وتنهض ضاحكة»، وهو ما يعبر عنه النموذجان، الثاني والثالث، وذلك لكون انفتال «الريح على السطوح مثل النغم الناعم»، أو عندما «تجتذب الريح في وله شالها»، طبقاً لما ينزع إليه الفعل التخيلي في النموذجين، الأول والخامس، إن هي إلا إيماءة، ولو أنها ناعمة والهة رفقا بلحظة جبورية هشة كلحظة الحب، يستبق بها الموت خبطته التي لا فكاك لإينانا منها.

إن إصرار الأنا الشعرية على ملاقة المرأة المستحيلة، من خلال رمزية الزيارة، بقدر ما يدل على الاستمساك بشيء هارب أبداً يشير أيضاً إلى مأساوية الانشطار بين الحضور والغياب.. بين الالتماع والانطماس.. بين المثلث المؤقت، العرضي، والزائف، وبين التخفي المستديم، الثابت، والمؤكد. فكلمة «الزيارة»، في حد ذاتها، لتغني عن الاطمئنان إلى وهم الإبقاء على الشيء الزائر لأنها تدل على مجيء يعقبه إياب. ولأن منطلق هذا المجيء هو الموت أو الاستحالة فإلى هذا المنطلق الأصيل بالذات تظل إينانا مشدودة، وفيه، وذلك طوال التجربة الشعرية. على أن «الزيارة» التي لا تنقطع المخيلة عن استثارته، مجازياً، والإلحاح عليها، رمزياً، تبقى، على الرغم من كونها مجرد ومضة في عماء الليل الأورفي وانطباقه، وسيلة الأنا الشعرية لاصطناع برهة عشقية ترتفع بها عن ضجرتها الوجودي المزمّن، كما تقتات منها زادها الروحي في رحيلها الرمزي، الميؤوس منه، جوهرياً، إلى اللب من الموت أو الاستحالة، أو بالأصح إلى حيث تقيم، فعلاً، المرأة الزائرة:

- أترى رائحة العشب تفوح

في رخام الروح

أوفي خيزران المقعد الناعم في مقهى الهرر

خلف هذا الحائط البلور؟ كان الهدب مبتلاً، طويل

أم ندى الصبح، ترى، بلل وجهها وشعر؟⁵⁰

- فما لك في أي أرض مطار، وكوكبنا

حفنة من غبار، ألمّ الصدى عن حوائط

بابل، في أي آجرة وجهها؟⁵¹

50 - النهاية الثانية، «نخلة الله»، أ. ش، ص 54.

51 - الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 240-239.

- أضفر من حثالة القش أكاليل، والصدى
الراكد في الحوائط الرطبة من أقلقه ؟ الدفّ
الجنوبي وراء النخل أونواح رأس السنة
الجنائزي في كهوف الرقص⁵².
-سومي اتركي، التسكع
في الطرقات، المصاطب في موهن الليل
طين وخفق صدى في الحوائط⁵³.
- في وجرها ذئبة الريح لاهثة

أي أغنية في انكشاف
الحوائط عن وجهها المتصدع في لهب الفجر، في
الوردة الحجرية تخبو:

«انتظرنني تجد في طريقك، في
الظلمة الذهبية آثار أقدامي»⁵⁴.

فمن غير ما تزيد أو اعتساف نخفّ إلى القول بأن الحائط يأتي في صدارة المرتكزات
الرمزية للمتن، بحيث يواظب على الحضور، مغيرا المواقع النصية أو متراوحا بين صيغة المفرد
وصيغة الجمع، ولكنه، ضمن سائر تلايساته، يعلن عن نفسه، وبالحاح، مؤشرا للتعذر،
والحاجزية، ويتنصب، بكامل صفاقة هيئته، فاصلا رمزيا بين الأنا الشعرية وإينانا. إنه بهذا بمثابة
الوجه الإبدالي لرمزية الباب حين انصبابها، انسجاما مع داعي الاستحالة في الرؤيا الأورفية،
في ماهية التعذر، والحاجزية، هي الأخرى.

كذا نجده، في النموذج الشعري الأول، يحجب إينانا «البلور» ولا يترك للأنا الشعرية
سوى إمكانية استجماع صداها الذي تتشربه «حوائط بابل» في عالم يخيم عليه غبار الموت،
كما في النموذج الثاني. أما في النموذج الثالث فإن التجنيح بحيلولة «الحوائط الرطبة» بينهما،
ولنلاحظ التركيز على صيغة الجمع إمعانا في رمزية المسافة، لن يجلوه إلا اصطخاب شعائري
يجمع بين موسيقى قادمة من أعماق سومر وبين اعتناف جذبة تأخذ، برغم حدائتها، لون مناحة

52 - الرابعة الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 337.

53 - النيزك، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 433.

54 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوازربعة»، ص 17.

جنازية في «كهوف» - عوالم سفلى. فالصمت - الموت الذي تضمّره «الحوائط» لن يطاوله أوبيّره سوى اصطخاب - موت يقرب الأزمنة والأمكنة بعضها من بعض، بل ويصهرها في بوتقة واحدة. في حين لا يكتفى، في النموذج الرابع، باستنهاض رمزية «الحوائط»، مقرونة هذه المرة بال «طين»، من حيث كونه مؤشرا على الموت كما ال «غبار» في النموذج الثاني، وإنما يجري أيضا تبشير رمزيها عبر تغذيتها بأحد الأسماء البديلة لإينانا، وهو «سومين»، وتغليفها، مجازيا، بردائها الليلي المستوجب. أما في النموذج الأخير فإن الذي تحبته «الحوائط» يتخذ شكل «أغنية»، لكنها «أغنية» - امرأة مسطر لها أن تموت، توّعز إلى عشيقها باقتفاء «آثار»ها في «الظلمة»، أي في ظلمة القصيدة / في نهار العالم، هنالك حيث يتبدد جسدها في النيران المتكالبة للاستحالة. «الحائط هو الحاجز الاجتماعي - النفسي بين عالمين: الداخل والخارج، وفي التجربة نجد حسبا يكثر من الحواجز حتى تراكمت أمام الذات مئات الحواجز الاجتماعية والنفسية...» وجراء ذلك تطلب الأمر منه الاستعانة بالمرأة لهتك أستار الأماكن المغلقة⁵⁵، وإدناء الأزمنة من بعضها، والاستعاضة بالإمكان المرآوي عن الإحباط الواقعي، لكن أيضا من أجل تكثيف الجوهر الهش للكينونة، للجمال، ولكل ما له أهلية التسامي وجدارة المطلقية:

- أسمع كل آهة.. وكيف تستريح راحته

فوق شحوب كتفها، وكيف تستدير

إليه إذ تراه

يرنو إلى رباطه الفاقع في مرآتها..⁵⁶

- أتعرفين ؟ كنت أستهيك كالحبّز، كمرآتك

كنت كلما ابتعدت عنها لم تعد غير زجاج

ضائع، في سماء خاويه⁵⁷

- أهتف: سيدتي لمي أعضاءك من مرآة

البار، ولمي ضحكك المنثورة في الطرقات

وكوني الليلة لي امرأة، ومع الخيط الضوئي

الأول عودي أعضاء متناثرة في خفق المرمر

55 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 370.

56 - قهرة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص 111.

57 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 165.

أوفي مرآة البار العكرة⁵⁸.

- اندحارنا أمام باب صامت

تخشب الأرجل في هبوطها السّلم

والغبار في الأسرة، الفراغ في المرأة،

كل امرأة غادرة جنان، كل قدح محطم

جنان، والغزالة الطريدة، الزلزلة الزرقاء

في النبض، قطار مارق جنان⁵⁹.

- في براميل القمامه

في عيون القطط العجفاء تسعى في الأزقه

تحت أمطار الليالي النابحه

في الشظايا، في الزوايا

في المرايا الشائهة⁶⁰.

وإذ نقتصر على هذه النماذج الشعرية، من بين أخرى عديدة، فلأنها تشخص، على نحو موفق، الكيفية التي تشتغل بها رمزية المرأة في قصائد المتن، بحيث تبدى عنصرا ترميزيا ملازما، في معظم الحالات، لإينانا أو لإحدى مضاعفاتها، يتداخل مع دلالات الاغتراب، والحب، والموت، وبلور تخیلات واستيهامات تجد سندها في البعد الرؤياوي للتجربة الشعرية. فالمرآة تشكّل، من هذا الضوء، طرفا في المشهد العشقي الذي يؤسسه النموذج الشعري الأول، كما أنها تضحّي مقاما رمزيا مستهما لإينانا، مثلما هو الأمر في النموذج الثاني، ذلك أن الأنا الشعرية تشتهيها، في هذا الموقف، قاطنة في عمق المرأة، بمعنى في القلب من مقام حلمي، شفيف، بعيدا عن رداءة الواقع وكدره، وكلما تخلت عن هذا المقام إلا وغدت المرأة «غير زجاج ضائع». وفي هذا النموذج بالذات، وضمنيا القصيدة المقتطف منها، يبدو واضحا تأثر الشاعر القوي بربلكه، الذي كان للمرأة حضور لافت في شعره، إذ تتكرر رمزيتها في أكثر من قصيدة في أعماله الشعرية إلى حد أن إحدى قصائده تحمل، كعنوان، «سيدة في مرآتها». ولا أدل على هذا التأثير من كونه سيصطفي، كتصدير للديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، مقتطفًا

58 - إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 308-307.

59 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 424.

60 - سقط الجروف، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 78.

شعريا من قصيدة لراينر ماريا ريلكه من غير أن يشير إلى عنوانها كعادة أغلبية المبدعين في أثناء تصديرهم لأعمالهم. يقول المقتطف:

- هكذا أريد إبقاءك

تماما كما وقفت أمام المرأة

عميقة فيها،

وبعيدة عن كل شيء.

وهو من قصيدة «من أجل صديقة»، المتضمنة في ديوان ريلكه الموسوم بـ «صلاة لراحة الموتى»⁶¹. وبالمقارنة بين المقتعين نلمس، بشيء من اليسر، كيف يحاول الشاعر إعادة بناء نفس الصورة الشعرية القائمة في قصيدة الشاعر النمساوي.

على أن النماذج الثلاثة الموالية ستعتمد إلى تصعيد إشارية الموت التي تؤذيها المرأة، عمقيا، في تضاعيف التجربة الشعرية. فهشاشة إينانا مستمدة من هشاشة المرأة ورهاقتها من رفاقتها «ومع الخيط الضوئي الأول عودي أعضاء متناثرة في خفق المرمر أوفي مرآة البار العكسة»، أي إلى التحطم كحتمية، وإلى تعكر الواقع الذي يختزله تعكر المرأة. وفي مضمار هذا التصعيد سيتم إرداف التشوه، الحالة النقيضة لتجوهر الوجود ونقاوة الموجودات، إلى المرأة «المرآيا الشائنة»، بله الخواء «الفراغ في المرأة»، لأن الهبوط المأساوي للأنا الشعرية وأبي نواس إلى العالم السفلي بغاية استعادة إينانا / جنان سوف ينتهي إلى انكسار أليم سيحسه العاشقان المكرومان وهما بإزاء استحالة تملك الغياب «اندحارنا أمام باب صامت، تخشب الأرجل في هبوطها السلم والغبار في الأسرة، الفراغ في المرأة».

إن المرأة بقدر مواظفتها رمزا القابلية للاختراق، والتداعي الحلمى المسعف على تخطي الحواجز والمثبطات، ذلك أننا «نسمي» «اللاواقع» الخاص بالمرأة عالم الصور المنعكسة. وهولا يعد شيئا واقعا إلا إذا استطعنا الإمساك به، أولسه، أو شمّه، أو تذوّقه، ولكننا نستطيع أن «نراه»، أو على الأدق، نستطيع أن «نراه في المرأة». إنه - باختصار - مرثي، وإن كان لا يوجد وجودا فعليا واقعا⁶²، نلفيها تشتغل، بنفس الحجم والقوة، كمدرج لكثافات التعكر، والتشوه، والفراغ، والتحطم.. التي هي المرادفات الرمزية لكثافات التعذر، والحيلولة، والحاجزية، والمسافة.. التي تصدر عنها إشارية الحائط، ومن هنا عملها تارة على امتصاص التنفذ الإشاري للحائط، وتارة

أخرى على دعمه وتعميقه، لأن الحائط يفيد استحالة نيل إينانا، وهشاشة المرأة إن كانت تعني شيئاً فلعلها تعني هشاشة آتيا أمل في تعينها هيئة واقعية ملموسة:
- آه لو أدخل في الكهف، لهيب القطب فيه
وثلوج القيط فيه
أترى أدخله يوماً..

«كبرنا يا صغيري

أسقطت أوراقنا الريح وعزّانا المطر
حطب روجي وقش في الأعاصير حريري
فابتعد ففي الكهف أفاع وغمور وحفر»⁶³.
- أقمر قلبي، أقمرت زنبقة من نور
أقمرت الريح.. فمن يدور
أوديت أم فراشة الزوبعة البيضاء»⁶⁴
- ابدأي أيتها
الأعمدة الرقص.. أنا وأنت والريح الترابية
في الساحة يأتي الخدم المتوجون، انصرف
السادة والأكاسيا تترك، عادة، على
موائد المطعم أو تسقط من أيدي الجوّاري
الجامعيات على سلالم الفندق»⁶⁵.
- أسأله

عن وجهته فيشير إلى

الألق

الخابي في البرج ويهبط

في

المبنى الحجري القاتم،

63 - الكهف القديم، «نخلة الله»، أ. ش، ص 89.

64 - الراقصة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 139.

65 - الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 346.

أرجلنا تتبعه في عري طريق أبيض،
مبتعدين معا، في أوجها الثلج المتسارع
نسمع عبر أقاصي الليل دنوا الزوبعة
الثلجية، تدركنا عند المبنى الحجري القاتم
معولة، متلوية، تناهب منا أذرعنا،
وتفرقنا.....⁶⁶

- «هي امرأة؟ أم خيالا أرى؟
طيفها جاء؟ أم هي سائحة فاجأتها
الزوابع تائهة فاستحشت خطاها إلى
منزلي؟»

الريح تقعي اتجاه الحديقة، تدنو
إليها وتعلق أوراقها في احتياج، وتعتمر
الفرع مزبدة وهي تلتهم أو تلتوي في التباع،
وتغرر فيها أصابع ضارية، أو تهدد
أغصانها في ابتهاج وتحنو عليها.⁶⁷

منشحنة إذن بدلالات الخراب، والدمار، والمحق، تمثل الزوبعة، في هذه النماذج الشعرية، قرينة توكيدية لموت إينانا وانهيار العالم. وسواء انتدبت لإشاريتها هذه جذرها التكويني الذي هو «الريح»، أو مالت إلى اتخاذ صيغة التعدد «الزوابع»، أو اتجهت إلى اقتراض تسمية رديفة، في هيئة الجمع وليس المفرد، «الأعاصير»، فما من جدال في أنها تستقيم، في هذا السياق الشعري، قوة مجازية خارقة تضفي على معنى الموت والانهيار مظهره المدوي، الضاج، والعييف، بحيث ما من توضّع يتهيا لإينانا، أو لإحدى مضاعفاتها، في سيرورة التجربة الشعرية إلا وتداخله الرمزية الكارثية للريح كعلامة على ما سيسفر عنه هذا التوضّع من موت محقق، هو ما يمكن أن يتبقى للأنا الشعرية من حب امرأة مستحيلة.

ففي الكهف - العالم السفلي يخلع الموت عليه هالة «أعاصير» تفتت جسد إينانا وتعصف بمصير الأنا الشعرية المقتحمة لظلماته رجاء استرجاعها، مثلما يتبلور في النموذج الشعري الأول. أما في النموذج الثاني فتتحول «أوديت»، مضاعفة إينانا، إلى محض فراشة،

66 - عبر الحائط... في المرأة، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 397.

67 - في مثل حنوا الزوبعة، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 59-58.

وذلك بمنتهى ما يطفح به معنى الفراشة من ضؤولة وضعف، تطحنها الدوامة العنيفة للزوبعة البيضاء، بينما تتأجج إشارية الانطمار لما ينضاف التراب إلى الريح فيغدو الأمر أمر «الريح الترابية» المتربصة، ضمن طقسية راقصة دالة، ب «الجواري الجامعيات» اللائي يتوزعن، رمزيا، جسد إينانا، وذلك على شاكلة ما يذهب إليه التصوير الشعري في النموذج الثالث. غير أنها ستكشف، في النموذجين الآخرين، عن اشتداد حاجتها إلى أيقنة رمزيته الأسطورية فتستنجد بالمجاز الليلي الملتئم في نطاقها «نسمع عبر أقاصي الليل دنو الزوبعة الثلجية، تدر كنا عند المبنى الحجري القاتم معولة، متلوية، تتناهب منا أذرعنا، وتفرقنا»، لتمرر إشارة فحواها أن موت إينانا التي «فاجأتها الزوايع تائهة» لا يعفي العالم، بدوره، من انهياره الوشيك «الريح تقعي اتجاه الحديقة، تندول إليها وتلحق أوراقها في احتياج»، لأن عالما من غير إينانا إن هو إلا مجرد كتلة كونية جوفاء. ومع أن ضاغط اللاوعي الرؤياوي يتطلب في الريح، أساسا، جانبها الوديع، المهادن، رقة منها لحال الحديقة - العالم، ف «تهدهد أغصانها في ابتهاج وتحن عليها»، فليس هذا التطلب سوى الوجه النصي المستصدي، في هذا السياق، للمفارقة البليغة التي يفيض بها عنوان الديوان، «في مثل حنو الزوبعة»، وإلا كيف يعقل أن تستمال قوة مدمرة، في الأصل، إلى الجانب المتعارض مع رؤيا شعرية يعتبر الموت هاجسها الأسبق.

بهذا نكون قد أخذنا فكرة نسبية عن المناحي التي سلكتها العناوين المركزية الخمسة إن في تفعيلها لإشارية عناوين القصائد أوفي تلوينها، مجازيا - رمزيا ودلاليا، لفضاء هذه القصائد ذاته. فالخماسية العنوانية الموصوفة تجسد، مجتمعة، محفلا عنوانيا، مدخليا، يكتف التجربة الشعرية ويلحم شتاتها. ولعل ما تكتنزه العناوين الخمسة من ملاءمات ولياقات، في اتجاه تكاملي أو تضاربي، لمن بين ما يكسبها أهمية نصية فائقة، ويجعلها تمم عملية التحليل والاستخلاص النقديين بمعطيات تنور، بلا شك، الكثير مما قد يلتبس عليها.

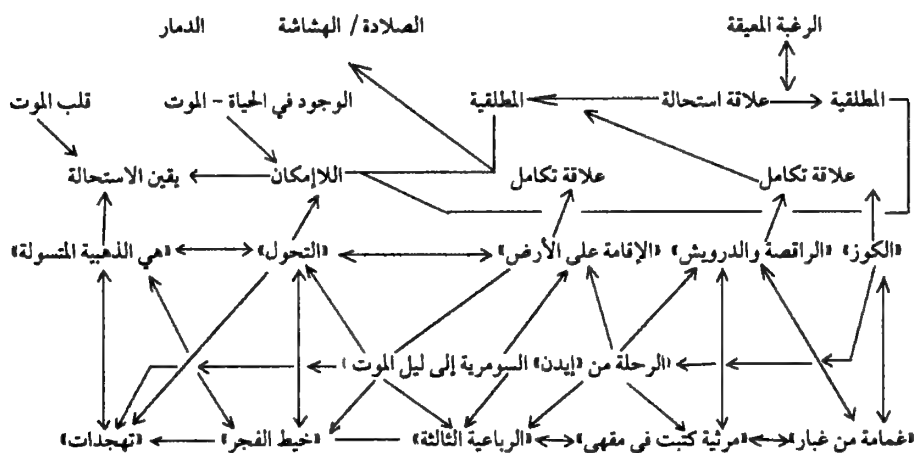
إن تعالقاتها الأفقية لمن الاعتناء بمكان، إذ نجدها تركز رمزية التعالي (نخلة، الطائر، الزوبعة)، والمطلقية (الله)، والأحادية، بما هي مركز الاغتراب (نخلة، الطائر، السيدة السومرية، الحائط، المرأة، الزوبعة)، والحب (زيارة السيدة السومرية)، والموت (الزوبعة). وفي جميع الصيغ العنوانية تنكشف أو تنضم القوى الأربع الكونية: ف «النخلة» تستحث التراب والماء والريح، و«الخشبي» يستتب النار، و«الحائط» يستثير التراب، بينما «الزوبعة» تبث صريح لكل ما يمكن أن يستفاد من الريح من صولات وآثار وعواقب. ومن حيث تموقعها الأفقي، دائما، يظهر أن انتصاب «زيارة السيدة السومرية»، باعتباره عنوانا للديوان الثالث، في موضع الوسط من الخماسية العنوانية يذكي ما تحوز عليه من مفاعيل مجازية - رمزية ودلالية، تضافرية أو تنازدية. إن مجاورته ل «لطائر الخشبي»، المتضمن لإشارية التحليق المعيق والرغبة المحجوزة،

ول «عبر الحائط.. في المرأة»، الأيل إلى معنى التعذر والحاجة، والإمكان المرآوي الحلبي والهشاشة لتبين كيف اقتدرت الرؤيا الأورفية على الانسلاخ إلى البنية التراتبية للعناوين المركزية الخمسة وإلى منسقية توزعها.

هذا وإذا كان «الطائر الخشبي»، بناء على عامل توسطه للعنوانين المركزيين، الأول والثالث، ليس بقادر حتما على اللحاق بامرأة متخيلة مشدودة إلى الأعالي، ولو أنها تطأ الأرض بين الفينة والأخرى في زيارات خاطفة مستهامة، فإن نفس العجز هو ما يستحكم في علاقته ب «النخلة»، لأن العلاقة بين «الطائر» والشجرة هي علاقة طيران واعتلاء وإقامة وتملك. ف «النخلة» المتعامدة، في هذا النطاق، نخلة وحيدة، مغتربة، جذورها منغرسه حقا في بؤس الأرض ودرن العالم لكن أعناقها ممدودة صوب المطلق «الله»، لذا فهي تختزل، اختزالا ترميزيا ناجعا، الصورة الرعوية الباذخة التي تضيفها الأنا الشعرية على «إيدن» السومرية، وأيضا الصورة الأنثوية المثالية التي منحتها لإينانا، لأن ما يوحد بين الصورتين هو تكثيفهما، سواء بسواء، للحظة وجودية ممتلئة لن يرتفع الواقع أبدا إليها. وتوازيا مع هذا حري بنا أن نلتفت إلى ما يحمله تموقع «الزوبعة» في نهاية السلسلة العنوانية المركزية من مدلول لا تنكر جدواه الإشارية، ذلك أن ورود «الزوبعة» في هذا المحل تخصيصا، مدسوسة بالرغبة اللاواعية للأنا الشعرية في الحنو والرأفة، لمّا يتساق، أتمّ المساقفة، ووصول التجربة الشعرية، وبالتالي الرؤيا الشعرية، إلى مسدها المأساوي، إذ من بعد «الحائط»، و«المرأة»، سيناط بقوة كونية ساحقة مثل «الزوبعة» أن تقضي على آخر خيوط الأمل في القبض على المستحيل، ثم أن تطيح، في ذات الوقت، بعالم غير حقيق بأن يعاش فيه ما دام قد فرط في جوهره وأضاع مغزاه. بل إن ارتكان «النخلة» إلى مقدمة السلسلة العنوانية المركزية، بعيدة بمسافة طباعية تبدو واقية من رعب «الزوبعة» لن ينجيها، مع هذا، من آثارها المدمرة، لأن شجرة نحيفة، مهزولة، ووحيدة، وأكثر من هذا كونها ليست من جنس النخيل الطبيعي، لهي شجرة مهيأة للاقتلاع والتحطم والزوال بقوة رامزة، من العيار الثقيل، ك «الزوبعة» مثلا، بحيث إنه ما من شيء مفرد، مثالي، وله معنى، إلا وكان مصيره التلاشي. إن برزخية «عبر»، في العنوان المركزي الرابع تعد، من هذه الزاوية، صنفا من التمثل اللغوي / المجازي / الرمزي لانتقال ليس «السيدة السومرية» لوحدها إلى المحلية التراجيدية التي يؤسسها البعد التدخلي ل «في»، سواء في هذا العنوان («في المرأة» = في الهشاشة (أوفي العنوان المركزي الخامس) «في مثل حنو الزوبعة» = في صميم قساوة الدمار)، وإنما لانتقال «النخلة»، هي الأخرى، من صعيد السموق الرمزي إلى درك الأرض وسفالة الواقع، وبالتالي لانتقال حلم «إيدن» السومرية من أفق الرجاء إلى يقين الاستحالة.

على أن ذات الانفتاح العلائقي سيميز كذلك انشراطات عناوين القصائد فيما بينها، إن تكامليا أو تضاريبا، داخل الديوان الواحد أو على امتداد المتن، ولربما أسعفتنا الترسيمية، التمثيلية، الآتية في تبين طبيعة هذا الانفتاح ورصد قنواته ومساربه:

«نحلة الله» «الطائر الخشبى» «زيارة السيدة السومرية» «عبر الحائط... فى المرأة» «فى مثل حنا الزويرة»



إن اختيارنا، لبناء هذه الترسيمية، العنوانين، الأول والأخير، من عناوين الدواوين الخمسة يجد مبرره في محاولة التعرف، قدر الإمكان، على العلائق المحتملة بين المداخل والمخارج العنوانية في هذه الدواوين، وأيضاً على نصيب استغلالها بالإولية الرؤيوية للمتن. وفي هذا المضمار نلاحظ أن «الكوز»، رمز الماء وضمناً الحياة»، يدخل، باعتباره إبدالاً مناسباً لـ «نخلة الله»، مع «الراقصة والدرويش»، أفقياً، في علاقة رمزية قلقية، لأن الجمع بين «الراقصة» و«الدرويش» هو، في الجوهر، جمع بين طرفين غير قابلين للجمع: الرقص كتجسّد واستهتار، والدروشة كرياضة روحية وكخلق رواقى عزوف عن حطام الدنيا. إن استعصاء التوافق بين الطرفين يقابل، في هذا السياق، تعذر تملك الدرويش لامرأة - مثال، عميقة هي الشقة الفاصلة بينهما، لأنها امرأة منذورة لـ «الإقامة على الأرض»، متحولة، بل ومستحيلة استحالة اجتماع «الذهب»، علامة الثراء الفاحش، و«التسول»، دليل الفاقة المدققة، مثلما تميل إلى ذلك صيغة العنوان الخامس، «هى الذهبية المتسولة».

وعند الانطلاق، أفقياً دائماً، من العنوان الأول، «غمامة من غبار»، إلى العنوان الثاني، «مريثة كتبت في مقهى»، ضمن المجموعة العنوانية الثانية، سنلمس كيف يقوم العنوان الثاني بالحسم في التشوش الذي يخالط معنى الموت في العنوان الأول، من خلال الموافقة بين

«الغمامة»، قرينة الماء وضمينا الحياة، و«الغبار»، قرينة الاجتفاف والموارة، إذ تستنهض كلمة «مرثية» هذا المعنى في تمام وقوعه ومصاييته. وعلى هذه الشاكلة ممكن قراءة العناوين الثلاثة الموالية من زاوية كونها قرائن دالة على الموت، فمثلا إن حاصل جمع أربعة، التي تؤول إليها «الرباعية»، وثلاثة، التي تنحدر منها «الثالثة»، هوسبعة، بمعنى أنه من الجائز إعطاء العنوان الثالث هذا البعد التأويلي، الذي له ما يعضده في البنية المجازية - الرمزية للمتن، كيما نشمر إشارية الأبواب - الحواجز السبعة الحائلة بين الأنا الشعرية وبين إينانا، هذه الأخيرة التي يكون انسحابها، كما يتقصد الفعل التخيلي في المتن، متزامنا دوما مع أول بروز «خيوط الفجر» لتغوص في ليل تفيده كلمة «تهجدات»، وليتحم على الأنا الشعرية، من هنا، الانخراط، قائمة آناء ليل الموت، في التعلّي المأساوي لامرأة - مثال وهي تندثر ضدا على رغبة الكتابة الشعرية.

والواقع أن هناك أكثر من زاوية مسعفة على إرساء تواشجات، تكاملية أوتضاربية، بين العناوين العشرة الممثل بها، وذلك بما يكرس مبدأ الالتحام العنواني في بنية المتن. فالذي يدني «الراقصة والدرويش» من «هي الذهبية المتسولة»، ومن «غمامة من غبار» هو تكاملها القائم على مفارقة تركيباتها العنوانية: الراقصة * الدرويش / الذهبية * المتسولة / غمامة * غبار. وما يباعد فيما بين «الإقامة على الأرض»، كصيغة عنوانية مرددة لاستيهاج «زيارة السيدة السومرية»، و«مرثية كتبت في مقهى» لهو التصادم بين التطلع الحلمى وبين نفاذ حقيقة الموت وحكمه. وهكذا في مقدورنا تنويع زوايا التعالق الدال بين سائر العناوين المثبتة لنحصل، في جميع الحالات، على معطيات بنائية ونصية تتجاوب والتفصل الذي طبع المتن على كافة المستويات.

هذا وعلى قدر ما تسمح به هذه العناوين من قراءة دائرية تبدأ من العنوان الأول، «الكوز»، ثم ترتد إليه ثانية من غير ما تعثر تأويلي يذكر، وقراءة متعرجة لا تراعي عامل التتابع لكنها تجذر ما يوجد بينها من ترابطات، فإنها تتيح، علاوة على هذا، قراءة أخرى، رأسية، من العنوان الأول في المتن إلى آخر عنوان فيه يخول لنا، في ضوئها، استخلاص المسار الرويوي العام للتجربة الشعرية، أي الإلمام بطبيعة الرحلة الرمزية التي قامت بها الأنا الشعرية من «الكوز»، أو من أقصى منطقة الحياة، بحيث «في» «الكوز» يتوجه الشاعر إلى هذا الرمز الريفى البدائي ليكون خلاصه من عالم البوار»⁶⁸، إلى مقابر أور، أو إلى أقصى تخوم الموت، ما دامت قصيدة «تهجدات» ستؤج تحولات إينانا، التي مرت بها طوال التجربة الشعرية، بإعطائها، أي إينانا، وهي على مشارف غيابها النهائي، هوية ذات دلالة بليغة، ألا وهي هوية «شبعاد»، الملكة

السومرية، أوبالآدق ملكة مقابر أور الأسطورية، التي اندفنت هي وجموع من رعيتها، أحياء، مصحوبين بأدوات وأشياء وكنوز.. وذلك توافقا مع طقس الموت⁶⁹، المحيّر، الذي اشتهرت به تلك الحاضرة السومرية في الأزمنة الغابرة.

على أن ما تطرقنا إليه، بخصوص الشبكة العنوانية في المتن، لا يمنع، مع ذلك، من تسطير الملاحظات التالية:

× على مستوى الخيارات الصرفية والنحوية نلاحظ توزيع العناوين بين المكونات الفعلية والاسمية، الجامد والمشتق، الجملة التامة وشبه الجملة، المفرد والمثنى والجمع، المذكر والمؤنث، العطف والنعتية والعلمية والعدّ. وبصدد المعطى الأخير فنحن نلقى، مثلا، «الصخر والندى»، و«الزرقة الهامسة»، و«النهاية الثانية».. وبوجه أعمّ فنحن نلمس نزوعا حثيثا نحو التعدد: فمن «صوت أول» إلى «صوت ثان»، إلى «صوت ثالث»، ومن «الثلج الأول» إلى «السوناتا الرابعة عشرة»، إلى «قارة سابعة»، إلى «ممثل واحد في قاعة فارغة»، ومن «الرابعة الأولى»، إلى «الرابعة الثانية»، إلى «الرابعة الثالثة»، ومن «ليلة قرب غابة الصنوبر»، إلى «ليلة الرابعة عشرة»، ومن «الخطوات الأولى» إلى «الخطوات» بالمطلق.

× إن العنوانية الداخلية في القصائد المنتمية إلى مرحلة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة لها اتصال بما يسم الشعر الغنائي، عادة، من بناء مقطعي. وتحاميا للاختلال البنائي الذي قد يصيب قصائد طويلة نسبيا، في هذه المرحلة، تم اللجوء إلى تمثيها بهيئة مقطعية، مرقمة أو غير مرقمة، معنونة أو غير معنونة. وبالنظر إلى ما خلصنا إليه بشأن هذه النقطة، في المبحث الثاني من الفصل الثاني، فإن التعامل مع هذه المقاطع يلزم أن يفترض كونها جملة قصائد مستقلة اقتضاها داعي الالتفاف، في بداية التجربة الشعرية، على متطلب بناء قصيدة واحدة، طويلة ومعقدة، في حين أن معاودتها، أي المقطعية، الظهور خلال مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، مشفوعة أحيانا بأسلوب العنوانية الداخلية، كتجلبّ للاوعي بنائي ونصي ورؤياوي، لا تغير شيئا من حقيقة اشتغالها، في هذا الإطار، لفائدة قصائد ذات نفس ممتد ومتماسك، تتعدد فيها الأصوات واللغات والمرجعيات ويهيمن عليها، وهذا هو الأساس، حس مأساوي بالعالم.

× إنها تضع في منطقة الضوء العناصر الأربعة الكونية، التي هي بمثابة مهاد للعالم المشعرون،

69 - إذ «يدوأن جزءا من رحلة الأرواح من القبر إلى العالم الأسفل، سواء قبل الوصول إلى نهر «خبر» أم بعد عبوره، كان يتم بطريق البرّ وتستخدم فيه العربات التي تجرها الحيوانات، وهذا ما يشير إليه وضع العربات مع حيواناتها وسياسها في القبور الملكية في «أور».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص114.

ومن ذلك عناوين: «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، و«الشتاء»، و«يوم غائم»، و«الثلج الأول»، و«غمامة من غبار»، و«بحيرة البجع»، و«وردة الشتاء»، و«حورية البحر»، فيما يتعلق بالماء. وعناوين: «صوت في الريح»، المستعمل ثلاث مرات، و«جذور الريح»، و«في مثل حنوزربعة»، فيما يخص الهواء. وعناوين: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الدخان»، و«النيزك»، و«الذبالة»، فيما يهم النار. ثم عناوين: «الكوز»، و«غمامة من غبار»، و«الجرّة الخاوية»، و«سقط الجروف»، فيما يتصل بالتراب.

× إنها تكشف عن زمنية التجربة الشعرية وعن مفاصلها الترميزية المتكاملة، من مثال «وقت للحب ووقت للتسول»، و«الشتاء»، و«يوم غائم»، و«الكهف القديم»، و«قهوة العصر»، و«نجمة في الظهيرة»، و«وردة الشتاء»، و«بعد الذي كان»، و«النار القديمة»، و«خيوط الفجر»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة». كما أنها تلح على دائرية الزمن من خلال «طوق الحمامة»، و«الدورة»، و«في الحانة الدائرية»، وعلى ليلته على غط ما هوقائم في «ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«ليلية»، و«عين اليوم»، و«الليلة الرابعة عشرة»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، و«تهجدات».

× إنها تجلو كذلك طبغرافيا المكان الشعري وتبيناته الذرية المختلفة، إذ هناك «الكوز»، و«في مقهى البرازيلية»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«ورقة من بيت الموتى»، و«الكهف القديم»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«الجرّة الخاوية»، و«قارة سابعة»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«مرثية كتبت في مقهى»، و«الإقامة على الأرض»، و«في أدغال المدن»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«في الحانة الدائرية»، و«أوراسيا»، بحسبانها اسما ذا إيحاء مكاني، و«حب في الممر»، و«النيزك»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، و«أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية»، هذا في الوقت الذي نلفيها تركّز فيه على منح هيئة سفلية للمكان على غرار ما يبرز في عنوانين مشبعين بدلالة الهبوط هما: «هبوط أورفي»، و«هبوط أبي نواس، مثلما نجد ضمنها حضورا دالا للرقم سبعة، برمزيته المتحدث عنها آنفا، إما بشكل مباشر، «قارة سابعة»، أو غير مباشر، «الرابعة الثالثة»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«الليلة الرابعة عشرة»، اعتبارا لكون حاصل متحوّل «رابعة» و«ثالثة» عن الجذرين العديدين أربعة وثلاثة هوسبعة، وأيضا لكون «الرابعة عشرة» ما هو إلا رقم تضعيفي لسبعة.

× إنها لا تسقط من اعتبارها الميثاقي الإلماع إلى العنصر اللوني، وبالتحديد إلى جانب مما استثمر من ألوان، مجازيا ورمزيا، في تشييد الكثير من الصور الشعرية في قصائد المتن. ومن بين الأمور الجديرة بالالتفات، في هذا الباب، أن كافة الألوان المستقاة من العناوين تحضر مضمرة

في أسماء وصيغ تجمعها بها القرينية، فيما عدا اللون الأزرق الذي نجده ماثلاً بصفة صريحة في «الزرق الهامسة»، وبكيفية مضمرة في «بحيرة البجع»، وفي «حورية البحر»، وهو معطى لا يمكن فصله عما تطرقنا إليه، سابقاً، من أبعاد مجازية ورمزية يدعم بها هذا اللون بالذات العمق العدمي في الرؤيا الشعرية. فاللون الأخضر يتوسل، مثلاً، بـ «نخلة الله»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«النخلة المهاجرة»، و«في أدغال المدن»، و«رغبة تحت الشجر النحيل». واللون الأبيض يتوسط بـ «الثلج الأول»، و«نجمة في الظهيرة»، و«الطائر المرمرى»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، و«خيط الفجر»، و«عائر الضباب». واللون الأسود يتداخل مع «ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«الكهف القديم»، و«قهوة العصر»، و«ورقة من بيت الموتى»، و«قهوة الحزن»، و«الدخان»، و«ليلة»، و«هبوط أورفي»، و«عين البوم»، و«هبوط أبي نواس»، و«الليلة الرابعة عشرة»، و«آخر ما قاله الأمير صامتاً ساعة إدلاجه»، و«الذبالة»، و«تهجدات». واللون الرمادي يلزم «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«النيزك». واللون الوردي قد تفيده «وردة الشتاء»، بينما استكفت الألوان الأخرى، الأصفر والأحمر والبنفسجي والقرشي السماوي، عن التماثل في السياقات العنوانية مؤخراً بذلك الإعلان عن نفسها إلى الداخل من قصائد المتن.

× كونها لا تتردد في الإبانة عن المقصدية التناسلية في التجربة الشعرية، بحيث تعتمد مسبقاً إلى تعيين بعض المرجعيات التي ستداهم القراءة على امتداد المتن. وهكذا نراها تلجأ إما إلى استبقاء الصيغة العنوانية المقترضة كما هي عليه في مرجعها الأصلي، مثال هذا «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، وأوبرا «بحيرة البجع» للموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي، وأوبرا «السوناتا الرابعة عشرة» للموسيقار الألماني لودفيغ فان بتهوفن، و«حورية البحر» للشاعرين: الروسي ألكسندر بلوك، والشيلي بابلونيرودا. وإما إلى تحويلها وذلك على نحو ما جرى في «ليلة»، التي هي مفرد «ليليات»، العمل الموسيقي الذائع للموسيقار البولوني فريدرش شوبان، وما حصل مع «عائر الضباب»، بما هي صيغة معدلة لـ «رجل الضباب»، عنوان أحد دواوين الشاعر العراقي الملاصق حسين مردان وكان قد صدر عام 1951. أو أنها تميل إلى اقتراح عنوان جديدة لعمل إبداعي معين يكون محط إعادة بناء شعرية، ويمثل هذه الوجهة «أوديت»، إذ اتخذ اسم الراقصة، بطله أوبرا «بحيرة البجع»، عنواناً بدلاً من عنوانها الأصلي، و«مرثية الأمير ميشكين»، لأن الأمر يتصل في الحقيقة برواية «الأبله» للروائي الروسي فيدور دوستويفسكي التي يعتبر الأمير ميشكين بطلها، ويمثلها كذلك «التحول»، لكونه مجرد إبدال عنواني للعنوان الذي تحمله إحدى اللوحات الشهيرة، «دونا إيزابيل كوبوس»، للرسام الإسباني فرانسيسكو دي غويا، وأيضاً «عين البوم»، باعتباره يعوض ثلاثة عناوين من مرجعيات إبداعية مختلفة سعت

القصيدة إلى إعطائها تركيبة نصية اندماجية وهي: «مينون يبكي ديوتاما»، عنوان إحدى قصائد هولدرلين، و«الأبله»، عنوان رواية دوستوفسكي، ثم «فاوست»، عنوان المسرحية الشعرية المعروفة لغوته.

× تبشيرها للدلالات المحورية في بنية المتن، وهي الاغتراب، والحب، والموت. فعن دلالة الاغتراب بوسعنا الإشارة إلى «العيش انتظارا»، و«نخلة الله»، و«قهوة الحزن»، و«الحضور والغيبة»، و«الفراشة تطير»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«مثل واحد في قاعة فارغة»، و«في أدغال المدن»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، و«رواية الضيف»، و«شخص متعقل من المتنزهين». وحول الحب بإمكاننا التنويه إلى «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، و«وجه الحب»، و«آخر مجانيين ليلي»، و«حب في الممر»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، و«قصيدة حب إلى سومين». وبالموازاة من هذا تنزع مجموعة أخرى من العناوين إلى مركزة طقسية الحب، هذه الطقسية التي غالبا ما تتأسس، كما سنرى عندما يحل أوآن ذلك، مقرونة برمزية الاحتفال، إذ سيان في طقس الزواج المقدس لدى السومريين أوفي السيرة الأسطورية لأورفيوس يقوم عنصر الغناء كشعيرة ملازمة للحب. فزواج إينانا من دموزي، بالكيفية التي يستعاد بها في المراسيم الكهنوتية، يتم من خلال الغناء، أما أورفيوس فلم يكن أول شاعر من بين البشر، نظير ما تذهب إليه الميثولوجيا الإغريقية، بل وأول مغنٍّ كذلك⁷⁰، بحيث إنه أسر حتى الحيوانات بموسيقاه وغنائه. ولما نزل إلى العالم السفلي، بغية استعادة يوريديس، كان نزوله مصحوبا بالغناء حتى أنه سرق بغنائه لب آلهة هذا العالم ومنح الموتى، مثلما تؤكد أسطورته، فسحة انتشاء وترفيه نادرة. ثم إن الشعائر الديونيزوسية، باعتبار أن الأورفية عملت على دمج الجانب الحسي منها في دائرتها الروحية، لا تخلو من غناء، ورقص، وتقنّع، وعري، وتعهّر، وسكر.. مما تشكل معه لوحة يتعايش فيها المقدس والمدنس إلى حد ذوبان الحدود الفاصلة بينهما. وإذن فبخصوص الاحتفال هناك «شخص ما حضر الحفل متأخرا»، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، أما بصدد الغناء فهناك «كورس»، المكررة خمس مرات، و«سوناتا»، و«أغنية»، و«بحيرة البجع»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«ليلية»، وهذه العناوين الثلاثة الأخيرة تحيل، كما أوضحنا، على أعمال موسيقية أصلا، و«هبوط أورفي»، انطلاقا من كونه مغنيا، و«أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية»، ثم «حورية

70 - فقد «كان فنّانا صنّاعا طوّف في الأفاق ومعه قيثارته الذهبية التي أعطاها إياها أبوللو، وعلمته الميوزات كيف يعزف عليها».

- إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س 16، ع 1، يناير 1998، ص 93.

البحر»، ما دامت الخرافة المتعلقة بها تسند إليها موهبة الغناء الذي به تؤنس نفسها وتبدد وحشة البحر بما هو موطنها، بل وبه تغوي البحارة والصيادين فيقعون في شراكها. وفيما يمس الرقص فهناك «الراقصة والدرويش»، و«أوديت»، ثم «الرقصة المؤجلة»، في حين يوجد الخمر متضمنا في «في الحانة الدائرية».

وإذا ما انتقلنا إلى دلالة الموت فلاشك أن أكثر من عنوان ينصب، بؤريا، في محيط هذه الدلالة. فهناك، من بين العناوين، تلك التي تعينها مباشرة دوغما تكلؤ أو التفاف مثل «ورقة من بيت الموتى»، و«وجه الموت»، و«مرثية كتبت في مقهى»، ثم «مرثية الأمير ميشكين». وهناك عناوين أخرى تستسعف إشارية القوى الأربع الكونية إلى الموت ك«وردة الشتاء»، و«صوت في الريح»، المكررة ثلاث مرات، و«جذور الريح»، و«في مثل حنوا الزوبعة»، و«قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الدخان»، و«النيزك»، و«الذبالة»، و«غمامة من غبار»، و«عبر الحائط».. في المرأة، و«سقط الجروف»، بينما تحاز كل من «الكوز»، و«الجرة الخاوية»، مع مراعاة إعطاء الخواء، من الماء، معنى الموت، إلى الإفادة بالهشاشة الكيانية للذوات والموجودات والعالم، وبهذا ينضاف هذان العنوانان إلى «صوت في الريح»، باحتساب تكرارها المثبت، و«صوت أول»، و«صوت ثان»، و«صوت ثالث»، المكررة ثلاثتها لمرتبتين متتاليتين، و«صوت آخر»، المكررة بدورها ثلاث مرات، اعتمادا على ما في الصوت من قابلية للتلاشي، و«القش»، و«إطار الصورة المتناثرة»، و«عبر الحائط.. في «المرأة»، التي تكرر، من جهةها، تأصل الموت في هشاشة الكينونة. على أن عنوانا ك«الكهف القديم» يستثير دلالة الموت بالارتكاز على ما يوجد من تلبس رمزي بين الكهف وبين العالم السفلي. وفي نفس الإطار يجب ألا نسقط من عنايتنا أيضا ما تجنح إليه عناوين مخصوصة في المتن من تنصيب دلالي على ما يفيد التأخر، والانهاء، والاستنفاد، واللابعدية.. الشيء الذي يرتبط بجوهر الختم في معنى الموت، وهو ما نستطيع الوقوف عليه في «النهاية الثانية»، و«آخر مجانيين ليلي»، و«شخص ما حضر الحفل متأخرا»، و«آخر صفحة من مذكرات الكاهن»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه».

إنها تبشّر بالطابع المفارقة للعالم المشعرون، وتنبئ بتقاطباته وحدياته، نقصد كونها تهجس بما ستصطدم به الأنا الشعرية، في مسعاها إلى تملك إينانا - «إيدن» السومرية، من تناقضات وتجاذبات تتعمق معها استحالة تحقق الحلم الأورفي بامرأة / عالم من معدن فوق - واقعي. ولنا أن نلمع، في هذا الشأن، إلى: «الصخر * والندى»، و«صوت * في الريح»، و«الحافر * والنبض»، و«جذور * الريح»، و«وقت للحب * ووقت للتسول»، و«غمامة * من غبار»، و«الراقصة * والدرويش»، و«الشك * واليقين»، و«الأميرة * والمتسول»، و«الحضور * والغيبة»، و«الفراشة * تطير»، و«الخروج * من الجنة»، و«الواحة * الضائعة»، و«الجرة * الخاوية»، و«قمر

* الرماد، و«النخلة * المهاجرة»، و«الملكة * المتسول»، و«الطائر * المرمي»، و«الطائر * الخشبي»، و«إطار الصورة * المتناثرة»، و«عبر الحائط.. * في المرأة»، و«حب * في الممر»، و«هي الذهبية * المتسولة»، و«في مثل حنو* الزوبعة». هذا من جانب، أما من جانب آخر فإنها تسبغ على هذا العالم حلة غرائبية لافتة، ذات تلوين سريالي، في مستطاعنا استشفافها من «نجمة في الظهيرة»، و«وردة الشتاء»، و«قارة سابعة»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«في أدغال المدن»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«في الحانة الدائرية»، و«أوراسيا»، و«آخر ما قاله الأمير صامتاً ساعة إدلاجه»، و«عائر الضباب»، و«حورية البحر»، وعلى الذوات المشعنة مزيجاً من الجنون، «آخر مجانين ليلي»، والتعقل، لكن الشعري، كما يلوح، مثلاً، في «شخص متعقل من المتزهين».

×إنها تقيط اللثام عن جزء من التحولات الرمزية التي سيمر بها كل من أورفيوس وإينانا. وعليه فنحن نراها تبادر، قبل القصائد بطبيعة الحال، إلى الإخبار عن كونهما سيتواريان خلف أقنعة ورموز مستعارة من بينها: «الدرويش»، «المتسول»، «الأمير السعيد»، «ممثل»، «المتسول»، ثانية، «أورفيوس»، في حالة سفور للهوية وانطباق تام معها، «قيس بن الملوح» - مجنون ليلي -، «أبونواس»، «امرؤ القيس»، «الأمير ميشكين»، ضمن تراوحت هذا القناع بين «ميشكين»، و«الأمير ميشكين»، و«الأمير»، التي تلازم، تباعاً، ثلاثة عناوين من أصل سبعة عناوين داخلية ينقسم إليها عنوان القصيدة الرئيسي. هذا بالنسبة لأورفيوس، أما فيما يتعلق بإينانا فنحن نلقى: «تينا ألكسندرنا»، «سفيتلانا»، «الراقصة»، «الأميرة»، «باليرينا»، «أوديت»، سواء من خلال وضعها المستتر في «بحيرة البجع» أو عبر ظهورها الصريح لمرة إضافية، «الملكة»، «السيدة السومرية»، «ليلى» - ليلي العامرية -، «السيدة السومرية»، مرة ثانية، «أوراسيا»، منظوراً إليها كاسم لامرأة، «جنان»، «الذهبية المتسولة»، «عنيزة»، «ناستاسيا فيليوتونا»، التي تلازم من جهتها ضمناً، وعلى التوالي، العناوين الثلاثة الداخلية التي يرد فيها اسم «ميشكين»، وأواسمه وصفته الأميرية، أو صفته لوحدها دون اسمه، ثم «حورية البحر»، و«سومين».

وما يلاحظ على هذه الأقنعة والرموز أنها توائم بين تسميات عربية: «قيس بن الملوح»، و«أبونواس»، و«ليلى».. وأخرى غربية: «أورفيوس»، و«سفيتلانا»، و«ميشكين».. بين تسميات حقيقية: «امرؤ القيس».. وأخرى متخيلة: «أوراسيا».. كما أنها تجمع بين تسميات ذات مرجعية إما شعرية: «جنان»، أو روائية: «ناستاسيا فيليوتونا»، أو موسيقية: «أوديت»، أو صوفية: «الدرويش»، أو خرافية: «حورية البحر»، أو أسطورية: «أورفيوس».. هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى هناك ميل إلى إغداق سمات الأرستقراطية، والنبالة، على البعض من هذه الأقنعة والرموز، وبالتالي إشاعة مناخ من الرفعة الرمزية، الدالة، وذلك على شاكلة ما نعاين

في: «الأمير»، «الأمير ميشكين»، «الأميرة»، «بالرينا»، «الملكة»، «السيدة»، «الذهبية»، يقابله اعتناء، أيضاً، بخلع سمات الوضاعة، والانحدار، على البعض الآخر منها، أوبالأحرى إرخاء مناخ من الهوان، لا يخلو من دلالة هو الآخر، على نحو ما نلفيه في: «المتسول»، «المتسولة»، تطلباً للذي يستتبعه التصادم بين الرفعة والهوان من تأجيج لعنصر المفارقة المتحدث عنه قبل حين.

x هذا وإذا كانت تمخضات عنوانين، من ضمن العناوين المركزية الخمسة، هما «نخلة الله»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، قد سبقت بداية التشكل الفعلي للمتن⁷¹، عنوانيا وبنائيا ونصيا، مما يعني تمخضها على مستوى الانتواء الإبداعي، في فترة متقدمة نسبياً من سيرة الشاعر الكتابية، فإن عنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، يقترن آتياً اقتران بأحد الأوجه المتقلبة، المخادعة، للموازي النصي. فمعروف أن «جانبا من العناصر النصية الموازية هي من صنع «عمومي» سابق في الزمن: مثال ذلك النشرات الدعائية، والإعلانات، من صنف «سيظهر مستقبلاً»⁷². ومن ثم فما راج، في الوسط الثقافي والإعلامي، قبيل صدور هذا الديوان بصفة خاصة هو أن العنوان المتوقع أن يخرج به إلى القراء يعود إلى قصيدة هي غير القصيدة التي طلع الديوان معمدا بعنوانها في نهاية المطاف. ومن بين ما أذيع حول هذا الموضوع، من باب الإخبار الثقافي، أنه «بعد المجموعتين الشعريتين - نخلة الله - و- الطائر الخشبي - سيصدر للشاعر حسب الشيخ جعفر هذا الشهر مجموعته الثالثة - الإقامة على الأرض -»⁷³. لذا فإن تحل قصيدة «زيارة السيدة السومرية» محل قصيدة «الإقامة على الأرض» في التأطير العنوانية للديوان الثالث لأمر يمكن عده أحد أشكال التوافق العنوانية، البالغ درجة الأيقونية، ليس مع خصوصية هذا الديوان وكفى، بل ومع خصوصية التجربة الشعرية برمتها.

إن أورفيوس سيأخذ حضوره في التجربة الشعرية طابعا تصريحيًا يجسده العنوان الرابع في هذا الديوان، «هبوط أورفي»، ولأن إينانا سوف لن يصرح باسمها السومري هذا في أي من العناوين التي بلورها المتن، لا عناوين الدواوين ولا عناوين القصائد، فما من شك

71 - مما يدل به الشاعر في هذا الشأن: «أنا نشرت شعري متأخراً. مجموعتي الأولى «نخلة الله» صدرت في العام 1969، بينما قصائدها نظمت في أواسط الستينات. ولدي قبل «نخلة الله» مجموعتان غير منشورتين إلى اليوم هما «سعف أوجذور» و«المرأة المتحطمة». وأشعار هاتين المجموعتين كتبت بين 1959 و1961».

72 - حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره: جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27 يوليو 1984، ص54.

أن التكرار من قبل الشاعر، ولوفي آخر لحظة، لعنوان «الإقامة على الأرض»، مع ما يكتنزه من إشارية ذات بال في السياق الرويائي للتجربة الشعرية، وإبداله بصيغة عنوانية، وإن كانت تكتي عن إينانا بلقب «السيدة السومرية»، لمّا سيناولها موقعها المستحق في صدارة المتن، ويكسب، أكثر من هذا، تعالقات العناوين المركزية الخمسة، على الصعيد الأفقي، جذرية أقوى ودلالة أبلغ. أما أن يحتل العنوان المتخلّي عنه، «الإقامة على الأرض»، المركز الأول في ترتيب عناوين، وبالتالي قصائد، الديوان الثالث، لا يهم إن كان هذا المسلك بإيعاز من الشاعر أو استوجبه مقتضيات محض طباعية، أي موضعه بمحاذاة عنوان الديوان، فذلك يفوق ما يمكن تأويله كنوع من إعادة الاعتبار لعنوان كان مقررا له أن يتتظم ديوانا بأسره، لأنه يخدم في الجوهر، الوشيجة الترادية بين عناوين يخصصان، في فضاء التجربة الشعرية، استيهام «الزيارة»، و«الإقامة»، الذي تخفف به أنا شعرية يائسة من وطأة إحساسها المأساوي بيمها الوجودي الذريع.

x حين انتباهنا إلى المواقع التي أضحت للعناوين المركزية الخمسة داخل الدواوين التي تقوم بعنوتها فستبين أن كل هذه العناوين قد اصطفت لنفسها موقعا يكاد يكون وسيطا في التسلسل العنواني لكل ديوان على حدة، ما عدا عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، الذي سينحدر إلى الرتبة ما قبل الأخيرة. وإذا جاز احتساب هذا التدرج تعبيرا لاواعيا عن التعوق الرمزي ل «طائر خشبي» يبلغ به إسفاه حد الرسوب في الأسفل من العمودية العنوانية الخاصة بالديوان الثاني، فالظاهر أن موقع عنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، بوجه خاص، في نقطة متوسطة، تقريبا، بين عناوين قصائد الديوان، ثم نيله نفس هذا الامتياز، بالنسبة للمتن بكامله، لمّا يخول له، هو والعنوان المجاور له، «هبوط أورفي»، انتزاع مكانة وسطوية، اعتبارية، داخل مساحة المتن تجعل منهما بؤرة عنوانية واحدة منها تنطلق إشعاعات الأسطورتين الأساسيتين المتنفذتين في نسيج التجربة الشعرية: أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، لتغطي سائر أنحائها، كما تتيح لهما التنصيب، من هذا الموقع بالضبط، على الوجهة الأسطورية المركبة التي تسلكها التجربة، والتشديد، أيضا، على ميثاقية تقبلها من زاوية كونها فضاء للتواجه بين رمزية إينانا ورمزية أورفيوس، ذلك «أن المنظومة النصية تحتم علينا الوقوف على أحداث، وشخص، أو مدركات نص بعينه انطلاقا من وجهة نظر معطاة، إذ أن وحدات إخبارية محددة تغطي بنصيب من التبشير تتم موضعتها في عمق الخطاب، بينما توضع أخرى في مكان بارز منه»⁷⁴.

74- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 312

طبقاً لما ذكرنا في مكتتنا إذن إرجاع جميع الفضاءات، والأقنعة، والرموز، والقرائن، نعرافية القديمة والهللينية الفاعلة في المتن إلى هذه البؤرة العنوانية الدالة. فإلى عنوان «زيارة لسيده السومرية» نستطيع الارتداد، مثلاً، ب «الفرات»، في قصيدة «قارة سابعة»، و«ظبي عراقي»، و«جرة خاوية من طين أور»، و«ظلمات العالم السفلي»، و«إيريش»، و«سميراميس»، و«أجنحة الثيران»، و«إينانا»، في قصيدة «الملكة والمتسول»، و«بابل»، و«اسمها اليوم غير اسمها سومري»، في قصيدة «الرابعة الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي». و«ثيران آشور»، في قصيدة «الدورة»، و«تحفر في عيني وجهها سومرياً»، في قصيدة «آخر مجانين ليلي»، و«الحائط تتأكل في أور»، و«كاهن من أريدو»، المستعملة مرتين، في قصيدة «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«الكاهن السومري»، في قصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية». و«نجمتك البابلية»، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في خربة». و«بابل»، الواردة لثلاث مرات، في قصيدة «هي الذهية المتسولة»، و«عشتار»، الحاضرة في قصيدة «الخطوات»، ثم «بابل»، مرة ثانية، في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، فثالثة، إلى جانب «أريدو»، و«شبعاد»، و«الحاجب البابلي»، في قصيدة «تهجدات»، من ديوان «في مثل حنوز الزوبعة». وبالمقابل إلى عنوان «هبوط أورفي» نقدر أن نؤول ب «مدن الإغريق»، و«فيدياس»، الموظفة مرتين، و«برناسوس»، في قصيدة «الملكة والمتسول»، و«تايس»، المعادة ثلاث مرات، و«فيدياس»، مرة أخرى، في قصيدة «الرابعة الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي». و«يهبط أورفي»، و«يبحث أورفي»، في قصيدة «هبوط أورفي»، و«أثينا»، في قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية». و«سفر إغريقي مأساوي»، في قصيدة «عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة».

إن المبدع هو من يختار عناوين نصوصه بناء على مسلك اصطفاثي بموجبه تتصب على رأس هذه النصوص صيغ لغوية، دلالية، ومجازية - رمزية، باعتبارها إمكانية إبدالية من بين إمكانات عدة تهيئها المخيلة العنوانية. وعلى قدر ما يرافق المسألة العنوانية، عادة، من استصغار وتنقيص في معظم المقاربات الأدبية، مما يصح تفسيره كنوع من اللامبالاة النقدية التي يصنف معها العنوان كمجرد عنصر خارج - نصي تربطه بالنص علاقة ملتبسة وواهية، يبقى المكون العنوانية، خلافاً لهذا، أحد العناصر الوازنة في أي بناء نصي، مثله مثل باقي المكونات التي مررنا بها. فهو يمتلك، ولومع ضآلته النصية وانفصاله، طباعياً، عن جسد النص، القدرة على توجيه النص، والتأثير عليه، والفعل فيه في ظل انشراطه، بطبيعة الحال، بالإواليه التكوينية المتحكممة في هذا النص، والمكيفة لمناحي انبنائه. وعليه فبالرغم من كونه، أي العنوان، يعبر، بشكل أوبآخر، عن مشيئة إبداعية معينة، فإنه يتحول، بمجرد انضوائه إلى المجال النصي الذي

يعنونه، إلى جزء من هذا المجال، وبالتالي إلى واحد من مقومات الخطاطة التوليدية للنص، هذه الخطاطة التي وهي «تفسر النص لا تنتج نوايا المبدع وإنما الدينامية الصورية التي على ضوئها تأتلف اللغة داخل النصوص، اهتداء بقوانين خالصة، وتبلور المعنى في استقلال عن إرادة المتلفظ»⁷⁵. لذا فلا سبيل إلى التهوين من القيمة العلامة للشبكة العنوانية في المتن لأنها مكتنتا، في غضون ما أنجزناه من توصيفات لمفاعيلها المختلفة، من التعرف أكثر، بله أفضل، على التجربة الشعرية، والإحاطة بأوسع ما يمكن من الدقائق والجزئيات المعتملة في فضائها، إذ من الثابت «أن تعيين الهوية يفضل، من الناحية العملية، مهمة العنوان الأكثر أهمية»⁷⁶.

ويعد الإهداء تقليدا ثقافيا ينم، بلا شك، عن لياقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي، على الأقل، مستحبة. فهو شبيه بالتقريب الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المهدى إلى اسم معين أولى جهة مخصوصة فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه وذلك اعتقادا في لاجدوى المردودية التحليلية التي يمكن أن ينور بها النص ويذل استغلاقه. ومع ازدياد فائدة الموازيات النصية في الاستيعاب الوافي والمستدق للأعمال الأدبية سيحظى الإهداء بعناية البحث الأدبي ليرتفع بذلك من نطاق الممارسة الرمزية، الباذخة، والمزيدة، إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص الذي يتم إهداؤه. فما دام «العنوان يمتلك وظائفه فإن للإهداء وظائفه»⁷⁷، التي يتكفل بها، هو الآخر، انطلاقا من موقعه وصيغته، وارتكازا كذلك على محتوى إرسالته ونوعية المرسل إليه.

ولأن الإهداء ينتمي إلى خانة الموازيات النصية الإرادية، أي التي تقع تحت مسؤولية المبدع، فلعل هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكر فيه، متقصد، ومتوقع له إبلاغ المهدى إليه، وضمنا الجمهور القارئ الواسع، إشارة خاصة حول علاقة المبدع المهدى، أو النص المهدى، بالمهدى إليه، و«كما قلت فإن إهداء العمل الأدبي هو الملتصق «الصادق أولا» الخاص بعلاقة ما «على هذا النحو أوداك» تربط بين المبدع وبين بعض الأشخاص أو المجموعات أو الكيانات المعنوية»⁷⁸.

إن الإهداءات المدرجة في فضاء المتن ليست، في الحقيقة، بالوفرة التي نجدها عليها في تجارب شعرية مغايرة، لكنها تبطن، على قلتها، إشارات نعثر لها على ما يسوغها في التجربة

75- Ibid., p. 30

76- Gérard Genette: *Seuils*, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 77

77- Ibid., p. 17

78- Ibid., p. 126

الشعرية. فهي لا تتعدى الستة: أولها هو «إلى سليم عبد القادر»، ويخص قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، والثاني هو «في ذكرى بدر شاكر السياب»، ويخص قصيدة «الخطوات»، والثالث هو «في ذكرى صلاح عبد الصبور»، ويخص قصيدة «سقط الجروف»، أما الرابع فهو «في ذكرى أمل دنقل»، ويخص قصيدة «الذبالة»، بينما الخامس هو «في ذكرى حسين مردان»، ويخص قصيدة «عائر الضباب»، في حين كان الأخير هو «في ذكرى الشهيد مالك»، ويخص قصيدة «تهجدات».

ومما نلاحظه في هذا الإطار أن إهداء واحدا، لا غير، قد جرى افتتاحه بالحرف «إلى»، وذلك في مقابل افتتاح باقي الإهداءات بالحرف «في»، وهو موجه إلى شخص يفترض فيه كونه حيا يرزق، خلافا للمهدي إليهم الآخرين، وتجمعه بالشاعر آصرة روحية على منوال الذي يجمعهم به، لأن اعتبار الدنوا والحميمية يبقى واردا في أيما إهداء كان. فالقصيدة مرسل، مبدئيا، إلى كتلة من المتلقين: منهم قراء مواظبون ومطلعون صدقوني، ومنهم نقاد مختصون ومتبعون.. غير أنها مرسل، بوجه أخص، إلى متلق - صديق، يميز داخل سواد المتلقين الغائم، ومعني أكثر من سواه، رغما من بعد المسافة الصوتية - الرمزية التي يبتنيها الحرف «إلى»، المكون من مقطعين صوتيين، «إ» و«لى»، بقصيدة - مرثاة في بطل دوستيفسكي، أو بالأدق في الأنا الشعرية التي تكتشف موتها المتخيل في ممات أحد بدائلها، بل ومعني، فضلا عن هذا، بالموت كجرح، كمأساة، وكمصير.

هذا وإذا كان عنوان القصيدة المهداة، «مرثية الأمير ميشكين»، يحسم، مسبقا، في طبيعة الموضوع الشعري المهدى إلى ذلك المتلقي - الصديق، ألا وهو موضوع الموت، فمما لا ريب فيه أن التباس هذا الموضوع في عناوين القصائد الخمس الأخرى المهداة: «الخطوات»، «سقط الجروف»، «الذبالة»، «عائر الضباب»، ثم «تهجدات»، سرعان ما يزول من خلال الصيغة الإهدائية: «في ذكرى»، المقرونة بأسماء نعلم بأنها قد فارقت الحياة. فالقصائد إياها تهم إذن أشخاصا ماتوا قبل تاريخ الكتابة والإصدار فتحولت حيواتهم الفاتنة إلى ملكية من نصيب هذه القصائد تأخذ شكلا ذاكريا تستعيد عبره الأنا الشعرية، من داخل مأساوية الموت، تلك الحيات، وشروخها، وآلامها، وأيضا ما كان من مغازيها الروياوية العميقة.

إننا «لا نستطيع تحديد شخص أو شيء كمرسل إليه مفضل، سواء في مفتاح العمل الأدبي أو في ختامه، من غير أن يكون له، بطريقة ما، نوع من الجدارة الإسنادية»⁷⁹. وفي حالتنا هذه فإن موت بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان،

ثم استشهاد الشهيد مالك، في أثناء الحرب العراقية - الإيرانية التي امتدت من عام 1980 إلى عام 1988، ينصب، وبقوة، في المجرى الرؤياوي للتجربة الشعرية، ويمد الأنا الشعرية بأفئدة ورموز تتخفى وراءها لتغوص في مأساوية غيابها، وضمناً في مأساوية غيابها هي .. الآجل. إن أربعة أسماء، من بين خمسة، هي لشعراء ينتمون إلى نفس المحتد أو السلالة الرمزيين للشاعر، وعلى الغرار منه فكل واحد من هؤلاء إلا وكان منشداً إلى امرأة / حلم / مثال.. وكما أمره ستتدحر أسئلتهم وآمالهم، وحيواتهم حتى. أما الاسم الخامس، المرفق بتشريف «الشهيد»، ضمن حملته الدينية المتجدرة، فلا يعني موته شيئاً من غير كونه افتداءً بطولياً، رمزياً، لأور، ولسومر كلها، لأن معظم ما أصاب العراق القديم من كوارث وانهايارات تاريخية كان بسبب غزوات واجتياحات مصدرها بلاد إيران القديمة.

وهكذا فإن الحرف «في» المشكّل من مقطع صوتي واحد، بمعنى تقلص مسافته الزمنية، والمشحون بدلالة تدخيلية طافحة، يعطي الإهداء، في هذا الموقف، صبغة القرب من / أو التماس مع / الاندغام ب / أو بالأحرى الحلول في شيء دان هو حياة - ممات كل مهدي إليه على حدة. فمن صميم ذكراهم المقتادة إلى نطاق الكتابة الشعرية تنهض الأنا الشعرية بمهمة تقويل الموت والتكلم معه، محاورة أولئك الراحلين ومرتحلة معهم، في آن معاً، إلى لجج العدم اللامرئية، فتستنبت، جراء هذا، اكتناهاات بليغة للإحباط المشترك، إحباط كل الباحثين عن وقدة الأمل في صقيع المستحيل.

إن الإهداءات الستة المذكورة سيستأثر بها ديوان واحد فقط هو «في مثل حنوا الزوبعة». وعندما ندخل في الحسابان كون القصائد المهداة تتمحور، كافتها، حول موضوع الموت، وكون خمسة، من بين الستة المهدي إليهم، هم في عداد الموتى، فلربما اتضح لدينا مدى ما قام به هذا الموازي النصي من تفعيل رؤياوي للتجربة الشعرية عامة، ولطورها المتأخر بشكل خاص، لأن الديوان الخامس يجسد انتهاء الأنا الشعرية إلى خاتمة رحلتها الرمزية واصطدامها بشيء اسمه الموت أو الاستحالة.

ومن غير الإهداء يقابلنا المتن بممارسة إضافية تدرج بدورها في سياق الموازة النصية، وتتجلى في تذييل القصائد والدواوين، سواء بسواء، بجملة من الإيضاحات، والتعليقات، والشروح، والتبريرات.. مما يدخل في دائرة الهامش النصي. ومعلوم «أن القانون التداولي لعنصر من عناصر التوازي النصي يتحدد من خلال مشخصات حجّيته أو وضعيته الإيصالية: طبيعة المرسل، المرسل إليه، درجة نفوذ الأول ومسؤوليته، ثم المقدرة التعبيرية لإرسالته»⁸⁰،

وبصدد الهامش، تحديداً، يظهر أن الدافع الأساسي إلى تبنيه، في جل التجارب الإبداعية، هورغبة المبدعين في رسم محيط تقبلي يروونه ناجعاً لإنتاج مقروئية منصفة لتجاربههم هذه. فدرءاً لأية إسقاطات، أيما تعسفات تأويلية يعهد إلى الهامش بتسطير مجموعة من الإشارات المنوَّرة لما يعتقد أنه غامض في النص، والمستدركة لما يظن أن هذا النص قد سكت عنه أوفاته التلغظ به، مع بثها لمجموعة من الانتواءات التي يلتبس، ضمناً، قراءة النص على هدي منها. إن الهامش يلعب، وفقاً لهذا، نفس الدور الذي تلعبه المقدمة، لما تكون بقلم المبدع تدقيقاً، وذلك من حيث الإبانة عن خلفيات بعينها، ومقاصد بذاتها، أو من حيث التصميم على توجيه القراءة وجهة مرغوباً فيها يتموضع معها النص في قلب تفكير صاحبه أولاً، وبعدها لا ضير في أن تأخذه المعارف والحساسيات والأذواق، على تباينها، المأخذ الذي تريده، وترثيه ملائماً لأسئلتها وشواغلها وهواجسها.

ونحن نتحدث عن كتاب «الأعمال الشعرية» وكتاب «في مثل حنوزربعة» كنا قد توقفنا عند الحيز الزمني الذي يشغله، إبداعياً، كلا الكتائين، بحيث أقم الأول حيزاً ممتداً بين 1964 و1975، بينما امتد في الثاني من 1980 إلى 1988، وبفضل الهوامش التي خص بها الشاعر الكتاب الأول بتنا عارفين تماماً لتواريخ إنجاز مختلف القصائد. ففي ذيل كل قصيدة من قصائد ديوان «نخلة الله» نلقى التاريخ الكتابي الذي يهتما على حدة، ونتعرف، بحسب ما هو مسطر، على أن قصيدة «الكوز» تعود إلى عام 1964، و«الصخر والندى» إلى عام 1967، و«الغيمة العاشقة» إلى عام 1967، و«جذور الريح» إلى عام 1968، و«طوق الحمامة» إلى عام 1967، و«العيش انتظارا» إلى عام 1965، و«النهاية الثانية» إلى عام 1967، و«نخلة الله» إلى عام 1964، و«تينا ألكساندرنا» إلى عام 1966، و«القش» إلى عام 1966، و«وقت للحب ووقت للتسول» إلى عام 1967، و«الكهف القديم» إلى عام 1968، و«الجدوع» إلى عام 1966، و«قهوة العصر» إلى عام 1965، وأخيراً «غمامة من غبار» التي تعود إلى عام 1967.

إن تثبيت تواريخ كتابة القصائد مسألة متقصدة، على ما يبدو، من طرف الشاعر، إذ يعول عليها في تزجية معلومات مدققة، للقراء والنقاد على السواء، حول زمن ولادة كل قصيدة من قصائد الديوان، وتبليغ إرسالية مخصوصة تروم، في العمق، الإخبار بالمؤشورية الزمنية لتراتبية هذه القصائد التي تخالف، كما هو واضح، الوجه الذي اتخذته تراتبيتها الطباعية. ومن هذه الزاوية تلوح فائدة الهامش التأريخي، في هذا الإطار، جد إيجابية لأنه بفضل هذا الصنف من الهوامش يتاح للقراءة أن تحاط علماً بالتاريخ الفعلي لتكوّن المؤلفات الشعرية مثلما هو الحال بالنسبة للديوان الأول، وبالتالي لما أسمىناه طوراً رعوياً في التجربة الشعرية. فعلى النقيض من تدخلية الاعتبار الطباعي الذي تعنيه، قبل أي شيء آخر، اقتضاءات

الطول والقصر والحسابات الإخراجية الصارمة، يمدنا الهامش بمعطيات تؤول إلى الاعتبار الإبداعي، وإلى حقيقة التمهيد الزمني الذي استحكم في ولادة القصائد. وإذا رغبتنا في التمثيل فإن الاعتبار الإبداعي ليستوجب إحلال قصيدتي، «العيش انتظاراً»، و«قهوة العصر»، ما دامنا تحملان تاريخ 1965، محل قصيدة «الصخر والندى»، التي كتبت عام 1967، مسبوقتين، طبعاً، بقصيدة يجمع بها أن تنتقل إلى مقدمة الديوان، هي «نخلة الله»، لأنها ترجع، شأنها شأن قصيدة «الكوز» التي يفتح بها الديوان، إلى عام 1964. ومقابل هذا فإن قصيدتي، «جذور الريح»، و«الكهف القديم»، العائدتين إلى عام 1968، حرّيت بهما أخذ صفهما في آخر الديوان، بعد قصيدة «غمامة من غبار»، المنجزة عام 1967، والتي تعد الأخيرة من حيث التراتبية الطباعة.

وفيما خلا عامل الانسجام الكامل بين التاريخ الكتابي لقصيدة «الكوز» وبين امتياز تصدرها الطباعي للديوان تقتطع باقي القصائد لنفسها مواقع لا تتفق مع المسار الفعلي لتسلسلها الإبداعي. لكن ما هو جدير بالانتباه، فيما يخص التراتبية الإبداعية للقصائد، هو كون قصيدة «قهوة العصر»، التي اعتبرناها منطلق مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة في المتن، وإن تأخرت، طباعياً، إلى الصف ما قبل الأخير، تنتمي إلى تاريخ متقدم، إلى عام 1965 كما ذكرنا، بمعنى إلى فترة باكراً في التاريخ التكويني للمتن. ثم إن كان مستساغاً، ارتكازاً على منطق السيرة الإبداعية، أن تتأخر ولادة قصائد: «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«النهاية الثانية»، و«غمامة من غبار» إلى عام 1967، و«الكهف القديم» إلى عام 1968، بناء على أهليتها الاستشرافية، ولوفي حدود ضيقة، للأفق البنائي والنصي المعقد الذي سوف تلجه التجربة الشعرية، فإن ما قد يتلامح مربكاً لمنطق كهذا هو أن تتم ولادة قصيدة موسومة بطابع غنائي، لا جدال فيه، كـ «جذور الريح»، في عام 1968، أي في الرمز الأخير من عمر تجربة ديوان «نخلة الله».

إن اتصاف المرحلة الرعوية في التجربة الشعرية بهذا النوع من التراوح بين قصائد غنائية - بسيطة وأخرى، على قلتها، درامية - مركبة يمكن تبريره بمعاناة الشاعر في البحث عن صوته الخاص، وهي المعاناة التي سيجتازها سائر شعراء جيله. أما إن نحن احتسبنا، إجرائياً، كون ديوان «نخلة الله» يعد ثالث مجموعة شعرية يكتبها الشاعر بعد المجموعتين الشعريتين المخطوطتين، المشار إليهما في موضع سابق من هذا البحث، وراعيين أن قصائدهما أنجزت بين عامي 1959 و1961، وفقاً لما أثبتناه آنفاً، هذا دون إغفال ما قد يكون لهما من تماس، فيما نرجح، مع الديوان الأول، فلربما مالت بنا هذه المعطيات إلى التعامل مع مرحلة ديوان «نخلة الله»، التي امتدت من عام 1964 إلى عام 1968، كمرحلة مخاض: قلقه، ارتجاجية، وتربصية، تأتلف

في نطاقها قصائد من صميم أي بدء شعري وقصائد تتألق فيها الكتابة فتأخذ شكل التفاعلات واعدة، وقصائد تعاود فيها الكتابة ارتكاسها ثانية إلى مشروط البداية وهكذا دواليك. بيد أنه مع انتفاء الانتظام الإبداعي واهتزاز مؤشر التعاقبية الكتابية، الذي يقتضي تنامي التجربة الشعرية أن يسلك منحى تصاعدياً، فإن هذا لم يمنح الشاعر من النظر إلى قصائد الديوان، في عمومها، كلقطة ناضجة في سيرته الشعرية، مقارنة مع قصائد مجموعتيه الشعريتين غير المنشورتين، وأكثر من هذا أن يمتلك الجرأة على التخلص الذهني والنفسي، بله الرمزي، منها، وذلك بطبعها وطرحها في سوق التداول الشعري والثقافي، لأن خطوة كهذه هي ما سيكفل له، إسوة بشعراء جيله، وضعاً اعتبارياً مستحقاً، لا محالة، في الوسط الأدبي العراقي والعربي، ثم تحفزه على صيانة هذا الوضع وتكريسه، وما من سبيل إلى هذه الغاية من غير تطوير الأداء الشعري وتسخير المعرفة والمخيلة الشعريتين لصالح كتابة قوامها التجريب الواعي، المنتج، وهو ما ستؤكدّه الدواوين الموالية.

انطلاقاً من الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، سيطراً على مضمون الهامش وشكله، ومكانه أيضاً، تغيير ملموس. ففي هذا الديوان سيلجأ الشاعر إلى إثبات مكان كتابة القصائد إلى الجوار من تاريخ كتابتها، كما أنه سيعتمد طريقة التبليغ الإجمالي، عن هذه الأمكنة والتواريخ، مبرراً هذا المسلك بقوله: «رأينا من المفيد لفهم المناخ الشعري العام الذي كتبت فيه القصائد... أن نشير، في هذه الزاوية المنفردة، إلى السنة التي كتبت فيها القصيدة... وإلى المدينة التي اكتملت فيها تجربة مكتوبة»⁸¹، مع إرجاء الهوامش المتعلقة بالقصائد جميعها إلى آخر الديوان، وإعطائها هيئة كشاف شارح Glossaire، أي توسيعها لتشمل، علاوة على الأمكنة والتواريخ، عناصر تنوير اقتضى نظر الشاعر إيرادها وذلك سعياً منه إلى ضمان حد أدنى من السلامة التأويلية. أما في ديواني، «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط... في المرأة»، فسيتابع نفس التوجه سوى ما كان من تخليه، مرة ثانية، عن ذكر أمكنة كتابة القصائد.

وريشماً نخوض في مقارنة عناصر التنوير هذه ومساءلة دلالتها فإننا نرى في التفات الشاعر إلى أمكنة كتابة القصائد، بدءاً من ديوان «الطائر الخشبي»، كما قلنا، كما لو كان بمثابة استدراك لخلل جائز أن يكون قد لاح له في طبيعة المادة الهامشية القائمة بديوان «نخلة الله»، التي لم يعن فيها بالمعطى المكاني، الأمر الذي ربما اعتبر، في تحليله الشخصي، تغييباً لمعلومة قد تكون لها فائدتها الأكيدة في استيعاب المناخ الشعري العام الذي كتبت فيه قصائد الديوان الأول. لكن حتى وإن كان الشاعر قد قفز على هذا المعطى فإن مجرد تقرّينا الأولي لكونه لوجيا

دواوين الشاعر، على ضوء من سيرته الحياتية، لكاف لتعريفنا، ضمينا، على مكان كتابة قصائد هذا الديوان، ألا وهو موسكو، وذلك بالنظر إلى تواجده، حينها، في الاتحاد السوفياتي، سابقا، كطالب في معهد غوركي للأدب، هذا إن لم نشأ الغوص في العمق من الديوان لأن ما تتلون به القصائد من انفعالات رؤياوية نوستالجية تعتقل الأنا الشعرية في ذكرى "إيدن" السومرية، مسقط رأسها الفردوسي، يفترض انحفار مسافة جغرافية / رمزية تفصلها عن تلك الـ "إيدن". ولأن الشاعر كان، في تلك الأثناء، يدرس بموسكو فقد كان من البديهي أن تجري كتابة نسبة هامة من قصائد الديوان بالمغرب الموسكوفي المتموقع على مسافة جغرافية / رمزية دالة من سومر، المكان والحلم.

ففي بسطه لأمكنة وتواريخ كتابة قصائد ديوان "الطائر الخشبي" يفيدنا الشاعر بأن «الراقصة والدرويش، السنوات الرابعة عشرة، الكنز، ليلية، مرثية كتبت في مقهى، هذه القصائد كتبت في موسكو بين عامي 1964، 1966- الطائر الخشبي، الدخان، كتبتا في بغداد بين عامي 1967، 1968- ممثل واحد في قاعة فارغة، الطائر المرمري، الملكة والمتسول، قارة سابعة، هذه القصائد كتبت في بغداد عام 1969- الرباعية الأولى، الرباعية الثانية، كتبتا في بغداد عام 1970»⁸².

والذي يستنتج من هذه التوقيعات أن مجموعة من قصائد الديوان الثاني قد كتبت في تزامن مع كتابة قصائد الديوان الأول، بل وأن قسما منها قد كتب قبل كتابة قصائد بذاتها من هذا الديوان دائما، ومع ذلك فقد ارتأى الشاعر استبقاءها إلى الديوان الثاني. ولعل هذا ما يؤكد الخاصية التمهضية، الملمع إليها قبل قليل، التي سادت بداية التجربة الشعرية، بحيث لم تعرف الفترة الممتدة من عام 1964 إلى عام 1968، بما هي فترة إنجاز قصائد ديوان «نخلة الله»، ولادة قصائد متألفة بنائيا فقط حدث أن ضمها الديوان الأول إلى حوزته، وإنما هي تميزت، أيضا، بولادة قصائد مملوكة لشعرية الانضواء إلى أفق الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، مثل «الراقصة والدرويش»، و«السنوات الرابعة عشرة»، و«مرثية كتبت في مقهى»، سيتم الاحتفاظ بها إلى الديوان الثاني.

هذا من جانب، ومن جانب آخر إذا كان طبيعيا، للغاية، أن تحصل كتابة قصائد من قبيل «الكنز»، و«ليلية»، و«الطائر الخشبي»، في نفس الفترة، لكونها تبدو مثقلة بترسبات من البناء الشعري الغنائي - البسيط، الأمر الذي سبق وأن تطرقنا إليه ضمن المبحث الثاني من الفصل الثاني، فإن تأخر كتابة قصيدة، بالمواصفات عينها، وهي «ممثل واحد في قاعة فارغة»، إلى عام 1969 ليعبر بجلاء عن درجة تجذر ما أسميناه باللاوعي الرؤياوي، المرفق بتداعياته البنائية

والنصية، في بنية المتن، إذ بالإضافة إلى هذه القصائد الأربع، من الديوان الثاني، توجد قصائد أخرى يؤمها الديوان الخامس، على نحو ما بينا في سياق مغاير، تتكثل في إطار هذا اللاوعي دون سواء. إن عام 1969 إذن هو عام الانفraz التام للقصائد الدرامية - المركبة، سواء على صعيد الديوان الثاني أو على صعيد المتن برمته، وانخراطها في تعاقبية منسجمة وذلك إلى حين اختتام التجربة الشعرية. ففي هذا العام ستكتب قصائد: «الطائر المرمري»، و«الملكة والمتسول»، ثم «قارة سابعة»، وبصدد هذه الأخيرة من المعلوم أنها تمثل أول قصيدة مدورة كتبها الشاعر، وعند قولنا التدوير فنحن نعني عثور الشاعر على القلب الإيقاعي المؤهل لتأطير جملة الشعرية الدرامية - المركبة، هذه الجملة التي بدأ انحياز المتن إليها، في حقيقة الأمر، منذ عام 1965، أي مع كتابة قصيدة «قهوة العصر». وبحلول عام 1970 ستعرف تقنية التدوير الإيقاعي، في المتن، دفعة قوية بفضل قصيدتين هما «الرباعية الأولى»، و«الرباعية الثانية»، في انتظار انحسام شأنها، من خلال قصائد الدواوين اللاحقة، كاختيار جمالي أساسي ينبع عن حس تجريبي جذري يخفر التجربة الشعرية ويرسم لها وجهتها الأدائية.

وعلى شاكلة ما لاحظناه في الديوان الأول ستخضع القصائد في الديوان الثاني، هي الأخرى، لتراتبية طباعية لا علاقة لها بترابيتها الكتابية. كذا ستسبق قصيدة مكتوبة بين عامي 1967 و1968، هي «الدخان»، قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، المكتوبة بين عامي 1964 و1966، وبالمثل فإن قصيدة «الرباعية الأولى»، الأيلة إلى عام 1970، توجد متقدمة، طباعياً، على قصيدة «الطائر الخشبي»، التي كتبت بين عامي 1967 و1968، مما يؤكد طغيان الاعتبار الطباعي على الاعتبار الإبداعي.

أما بخصوص ديوان «زيارة السيدة السومرية» فهو يقول: «الإقامة على الأرض، في أذغال المدن، هبوط أورفي، الدورة، زيارة السيدة السومرية، هذه القصائد كتبت عام 1972- توقيع، آخر مجانيين ليلى، إطار الصورة المتناثرة، السيدة السومرية في صالة الاستراحة، في الحانة الدائرية، كتبت عام 1973- الرباعية الثالثة، كتبت عام 1971»⁸³. وخلافاً لما رأيناه في الديوانين السابقين من تضارب بين التالي الكتابي للقصائد وبين واقع اصطفاها الطباعي فإننا نلمس هنا شيئاً من التوافق بين الجانبين، باستثناء حالتين اثنتين، واحدة انفردت بها قصيدة «الرباعية الثالثة»، إذ رغما من كونها أول قصيدة من حيث الأقدمية الزمنية نلغها محتلة المرتبة ما قبل الأخيرة في الديوان، بينما اختصت بالأخرى قصيدة «توقيع»، المكتوبة عام 1973، ورغم هذا فهي تتموقع في رتبة سابقة على ثلاث قصائد، كتبت عام 1972، وهي «هبوط أورفي»،

و«الدورة»، و«زيارة السيدة السومرية». وما يتضح، في هذا الشأن، أن الطول المفرط للقصيدة الأولى، بل إنها أطول قصيدة في المتن كله، ثم القصر النسبي للقصيدة الثانية، قياساً إلى باقي قصائد الديوان، من المحتمل أن يكونا السبب في اتخاذ القصيدتين، طباعياً، موضعين غير موثمين لمحللها من التراتبية الكتابية.

وفيما يتعلق بديوان «عبر الحائط.. في المرأة» نجد نص على أن «التحول، أوراسيا، عين البوم، هذه القصائد كتبت عام 1974- القصائد الأخرى كتبت جميعاً عام 1975»⁸⁴. وللتذكير فهذه القصائد هي: «الزرقة الهامسة»، «الرقصة المؤجلة»، «عبر الحائط.. في المرأة»، «حب في الممر»، «هبوط أبي نواس»، «النيزك»، «رغبة تحت الشجر النحيل»، «خيوط الفجر». ولعل إيراد الشاعر لعناوين القصائد الثلاث وفقاً لتسلسلها في الديوان، وكون القصائد الثمانية غير المسماة تأتي متسلسلة، هي أيضاً، في الديوان، مباشرة بعد هذه القصائد، قد يفيدنا في استخلاص مؤداه توفق الديوان الرابع في جعل التراتبية الطباعية في موقع تبعية تامة للتراتبية الكتابية. وحتى مع صعوبة إقامة أي تمايز أو مفاضلة بين قصائد هذا الديوان فإن متابعتها المتناسك، وتدرجها المقنع للحمولة الرؤيوية، في لحظة دقيقة من سيرورة التجربة الشعرية لمن بين ما يدفعا إلى الجزم بموضوعية المرتبة التي نالتها كل قصيدة على حدة، وهي المرتبة التي يسوغها تاريخها الكتابي من جهة، وانشدادها، من جهة ثانية، إلى مستلزم إنضاج التعبير الشعري وتصلبيه في هذه اللحظة بالذات.

وبإعمالنا النظر في الخط البياني الذي سلكه الهامش، باعتباره موازياً نصياً، مهمته تعيين تواريخ وأمكنة كتابة قصائد المتن، سنلاحظ اكتفاء بالإشارة إلى التواريخ دون الأمكنة، في ديوان «نخلة الله»، ومزاوجته بين الاثنين، في ديوان «الطائر الخشبي»، ثم اعتناؤه، ثانية، بالتواريخ وإحجائه عن تحديد الأمكنة، في ديواني، «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، وصولاً إلى التخلي النهائي، في ديوان «في مثل حنوزوبعة»، عن التصريح لا بتواريخ كتابة القصائد ولا بأمكنتها، ليغدو عنصر الإفادة الوحيد، فيما يخص زمن الإنجاز، هو تاريخ 1988، العام الذي صدر فيه الديوان. وإذا حق لنا أن نفترض، على نمط ما ذكرناه سابقاً، أن الشروع في كتابة قصائد الديوان الخامس سيكون في عام 1977، بما أنه تاريخ نشر الديوان الرابع، فمعنى هذا أن الفترة الزمنية الممتدة من عام 1977 إلى عام 1988، تستقيم، إجرائياً، فترة إجمالية تستوعب كل القصائد، وذلك لأنه على الرغم من معرفتنا، عبر متابعة ما ينشره الشاعر من قصائد خارج المجموعات الشعرية، بأن قصيدة «في مثل حنوزوبعة»، مثلاً، نشرت

عام 1980، وأن قصيدة «سقط الجروف» نشرت عام 1983، فليس بخاف علينا أن تاريخ النشر شيء وتاريخ الكتابة شيء آخر تماماً.

وبالمثل فإن ما قلناه عن مكان كتابة معظم قصائد ديوان «نخلة الله»، أي موسكوما في ذلك ريب، يصح لنا أن نخمن لقصائد دواوين «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، و«في مثل حنوا الزوبعة»، نفس المكانين اللذين يتوزعان محلية كتابة قصائد ديوان «الطائر الخشبي»، ألا وهما موسكوبغداد، لأن هناك أكثر من دليل، في سيرة الشاعر، يعمل على تأكيد هذه الفرضية. ومن هنا يمكننا القول بأن التجربة الشعرية قد تخلقت، في شموليتها، بين هذين القطبين المكانيين: بين موسكو، بصفتها نقطة مكانية متناحية عن الرحم السومري، وكلمكانية جغرافية / رمزية لمفاجمة أحاسيس الاقتلاع والاعتراب عند أنا شعرية تنوب مناب الشاعر، وبغداد، باعتبارها نقطة مكانية توجد على مرمى حجر من ذلك الرحم، وبالتالي كلمكانية جغرافية / رمزية، هي الأخرى، لاستنبات أحاسيس القرب والحميمية، الوجوديين، لديها.

من 1964 إلى 1988، كانت تلك هي المدة التي استغرقتها السيورة التكوينية للمتن، بحيث نهياً للشاعر أن يكتب ثلاثاً وستين قصيدة خلال أربعة وعشرين عاماً. وبلاستثناس بالتفاصيل والبيانات التي تقدمها الهوامش المتحدث عنها نتبين أن اثنتي عشرة قصيدة تمت كتابتها خلال أعوام 1964 / 1965 / 1966، وعشر قصائد خلال عامي 1967 / 1968، وأربع قصائد خلال عام 1969، وقصيدتين اثنتين خلال عام 1970، وقصيدة واحدة خلال عام 1971، وخمس قصائد خلال عام 1972، وخمس قصائد أخرى خلال عام 1973، وثلاث قصائد خلال عام 1974، وثمان قصائد خلال عام 1975، ثم أخيراً ثلاث عشرة قصيدة بين عامي 1988 / 1989.

ومما يستخلص من هذا التدقيق أن الفترة الممتدة من عام 1964 إلى عام 1969 تتميز بكثافة لافتة في الكتابة، إذ يصل معدل الإنتاج فيها إلى أربع قصائد، سنوياً، في أثناء أعوام 1964 / 1965 / 1966، وإلى خمس قصائد عامي 1967 / 1968، وإلى أربع قصائد عام 1969. أما خلال عام 1970 فسينحدر هذا المعدل إلى حدود قصيدتين اثنتين، بل وإلى قصيدة واحدة فقط خلال عام 1971، وإذا علمنا أن هذه القصيدة هي «الرابعة الثالثة»، القصيدة الأطول في المتن، زيادة على كونها أولى قصائد الشاعر المدورة تدويراً كاملاً وناضجاً، فسيسهل علينا استيعاب لماذا ستفرقت كتابتها، بمفردها، عاماً بآثم. بعد هذا سيرتفع المعدل السنوي من جديد، خلال عام 1972، إلى خمس قصائد، من ضمنها قصيدة «هبوط أورفي»، وقصيدة «زيارة السيدة السومرية»، شيء الذي يعني انكباها في توافقت مع تصرم الثلث الأول من عمر التجربة الشعرية، وأيضاً على مسافة من استهلاكها للثلثين المتبقين من عمرها هذا، ليستقر المعدل في خمس قصائد

حتى خلال عام 1973، ثم لينزل إلى ثلاث قصائد خلال عام 1974، وذلك ريشما يحقق، بحلول عام 1975، أعلى مستوى له على الإطلاق، بحيث وصل إلى ثمان قصائد، «ولأول مرة يشهد له عام مثل هذا الزخم في الكتابة. ولربما أشارت هذه الحال إلى الوضع النفسي المتأزم للشاعر»⁸⁵. على أننا نفضل أن نعطي لهذا التبرير معادلا من قلب التجربة الشعرية ذاتها، ويتعلق، في تحليلنا، ببلوغ المسار الرؤيائي في رحابها، وتحديدًا عند المحطة التي يمثلها ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، إحدى لحظاته الحرجة مما استدعى عدم التراخي في مواكبة هذه اللحظة، بله القبض عليها، وذلك مهما كلف الأمر من عنت بنائي وجهد تخيلي، لأن جميع القصائد المكتوبة في هذه الفترة الضيقة، إذا استعملنا المعيار الإبداعي الصرف، تنتمي، بالتساوي، إلى صنف متقدم وراق جدا في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة.

لكن أن تجري كتابة الثلاث عشرة قصيدة التي يأويها ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، على مدى أحد عشر عاما، وهو الوعاء الزمني الذي تطلبت كتابته الخمسين قصيدة التي تتقاسمها الدواوين الأربعة الأولى، فأمر ليس في مكتنتنا تفهمه سوى في سياق اختراق التجربة الشعرية، عبر هذا الديوان بالذات، للمنطقة الأوعر والأقسى في تدرجها الرؤيائي، أي منطقة الموت. فهذا الديوان يؤم، لوحده، ست قصائد، من مجموع ثلاث عشرة قصيدة في كامل المتن، تتمحور حول سؤال الموت، وقد كان طبيعيا أن تتراخى نشاطية الكتابة مباشرة بعد الزخعة الإبداعية الاستثنائية التي ميزت العام الثاني من إنجاز الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرأة»، لأنه إن كانت هذه الزخعة من قبيل التعبير المحتدم عن رد فعل الأنا الشعرية تجاه احتدامية مصيرها المأساوي المرتقب، فالظاهر أن تدني منشوب الكتابة، بعد ذلك، إلى معدل قصيدة واحدة، تقريبا، في العام إنما هو تعبير، مواز، عن عسورة التكلم، شعريا، من داخل شيء اسمه الموت وحيث لا لغة تعلو على لغته، أو بالأحرى على انكتابه هو، فعليا ورمزيا، في كيانات الأموات، وارتسامه كجرح إن في أجساد الأحياء أوفي أرواحهم. إن انوجاد الأنا الشعرية في معمعان قيامة Apocalypse، من جنس القيامات الأسطورية والدينية، لم يكن ليصيبها هي فقط بما يمكن نعتة بالارتياح الرؤيائي المطبق، بل وكان لابد وأن تنشأ عنه آثار سواء على طبيعة الكتابة الشعرية أو على معدل إنتاجيتها⁸⁶.

85 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 369.

86 - لذلك ليس من المستغرب أن يعمد الشاعر ابتداء من عام 1979، تاريخ صدور كتابه «ماياكوفسكي، قصائد مختارة»، إلى الاهتمام بترجمة قصائد ودواوين ومختارات من الشعر العالمي «ماياكوفسكي، يسنين، بوشكين، بلوك، مارينا تسفيتايفا، حمزاتوف، أفلاطون، باثو، لوركا». وإذا كان من الجائز اعتبار نهاية السبعينات الفترة التي اختصرت فيها قراءاته للشعر الروسي بخاصة، مما دفعه إلى محاولة إشراك قراء العربية في قسط من تجارب

وفي نطاق الهامش دائما فإن ما أسند إليه من مهام إيضاحية لم ينحس ما عدا في تسمية تواريخ وأمكنة كتابة قسم أساسي من قصائد المتن، إذ بالإضافة إلى قيامه بهذه المأورية رتب له كذلك مهمة تنويرية أخرى تتصل بتجلية بعض ما يراه الشاعر من غموض يكتنف أسماء، ورموز، وقرائن، وحشيات، يتوقف إلمام القراءة بالقصائد على مدى إدراك خلفيتها ومرجعها وكنهها، ثم معرفة ما يراد منها في سياق مخصوص هو سياق التجربة الشعرية. وإذن فالأمر يتعلق بالهامش حين تحوله إلى صنف من ميتالغة موضوعة تحت إمرة القراءة، غايتها توفير مفاتيح مناسبة للولوج إلى التجربة الشعرية. حقا «إن مقاصد» الكاتب هي «عمليات تعقيل»، وتعليقات لا بد أن تؤخذ بعين الاعتبار. ولكن لا بد أيضا من أن نتقد على ضوء العمل الفني المنجز⁸⁷، بمعنى أن الشاعر وهويست، توسط بالهامش، ما اتخذ، في قلب الكتابة الشعرية، هيئة مضببة بضغط من الأعمال المجازي والكثافة الرمزية، أو وهويشرح ما توسمه مستعصيا على الفهم حتى وإن لم تستثمره هذه الكتابة، فإنما هويستهدف موافاة الفاعلية القرائية بجوهر ما يتوخاه من تجربته الشعرية، وبتعبير آخر بوجهة تفكيره هو، شخصا، في شأنها، وذلك انطلاقا من كون أي ممارسة إبداعية إلا وهي منشدة إلى وتد معقوليتها الذاتية. أن يبادر الشاعر، بمحض اختياره، إلى ركوب مسلك التعليق على قصائده فإن هذه المبادرة تجد مسوغها في ما يمتلكه المبدعون، مبدئيا، من حق الإدلاء بالرأي في ما يكتبونه وما ينشرونه من أعمال، لأنهم المعنيون الأوائل بهذه الأعمال. ولأن هذا الحق مسؤولية كذلك فإن تبعات إدلاء الشاعر برأيه، ولو أن هذا الرأي لا يتمتع بصفة الإلزامية، يتحملها هو قبل غيره لأن تنصله المحتمل منها معناه تنكره، غير المفهوم، لمقاصد واستهدافات شاء لتجربته أن تقرأ، إن أمكن، على ضوء منها. فالهامش يعد من غط «التعليقات الحاملة لتوقيع المؤلف في أحد الأعمال والتي يعتبر مسؤولا عنها مسؤولية كلية»⁸⁸.

شعرية عميقة شكلت، بالنسبة إليه، سندا شعريا وثقافيا خلال الشوط الأعقد من تجربته الشعرية، فإن الأمر خفيق بالتأمل هو اقتران هذه الترجمات، أوبالأصح أغلبها، بكتابه للديوان الخامس، وهو ما يستتج منه انشغال شاعر بالبحث عن أفق إيداعي، لا يخلو من حميمية، يتجاوز بواسطته ما لحق إيقاع الكتابة لديه من بطء في تلك الأثناء على وجه التحديد، فكانت الترجمة هي المخرج المناسب من هذا المأزق، لاسيما وأنها سنحت له بدمغ مترجماته المذكورة تلك بدمغة شاعرية مفردة، بل ولم تسلم حتى الدراسات التي قدم بها للبعض من هذه ترجمات، فضلا عن رصانتها، من التجنيح الشاعري حتى لكانها قصائد نثر مطولة.

8 - أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام خطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، دمشق 1972، ص 191-192.

وفي هذا الباب نلاحظ أن الشاعر لم يلجأ إلى الشرح والتعليق إلا بدءاً من الديوان الثاني، «الطائر الخشبي». ولعل استثناءه الديوان الأول، «نخلة الله»، ينسجم، غاية الانسجام، مع ما استخلصناه، بعد التحليل، من كون هذا الديوان لا يطرح، للأسباب التي سقناها، تعقيدات جمة كتلك التي طرحها الدواوين اللاحقة. لهذا لم تبرز الحاجة الملحة إلى الإيضاح والتنوير إلا عند انعطاف التجربة الشعرية إلى الأفق الدرامي - المركب، تماشياً مع انتقال الأنا الشعرية من صعيد المعيش الرعوي إلى أتون الخبرة المأساوية، وهذا الانعطاف سيستوجب من الشاعر تسخير عدّته القرائية، التي استقاها من مختلف حقول المعرفة والإبداع، للنهوض بالأعباء البنائية والنصية والتخيّلية والرؤيوية، الجسيمة، التي اعترضت سبيل التجربة. وإذا كان جانب هام من هذه العدة قد أخذ شكلاً سافراً، من خلال إثبات مقتطفات متنوعة في مفتاح الدواوين والقصائد، مثلما سنعاين هذا بعد قليل، فإن جوانب أخرى من الموارد الاسترجاعية، سيان كانت أقوالاً أو مقاطعاً أو أبياتاً شعرية، وقرائن ترميزية متنوعة، سوف يقع تدويرها في المتن الشعري الشامل للتجربة الشعرية. ومع ما يجلبه هذا الأمر من تخصيص للتجربة وإثراء لتعبيراتها فإنه يخلف بعض المصاعب الإحالية والتأويلية، الشيء الذي كان، على ما يتضح، من بين توقعات الشاعر.

إن الهوامش المثبتة ليست كلها من حجم واحد، ذلك أننا نجد هوامش على درجة من التوسع والإفاضة بينما أخرى يطبعها الاقتصاد، إضافة إلى أنها لا تغطي كافة القصائد وإنما البعض منها تماماً يراه الشاعر خليقاً بالشرح والتعليق. ففي ديوان «الطائر الخشبي» يتوقف الشاعر عند رمزية «أوديت»، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، محيلاً إياها على أوبرا «بحيرة البجع» للموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي. أما عن قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة» فهويقر بأنها «محاولة تجسيد إيقاع شعري لهذا العمل الموسيقي»⁸⁹ الذي ألفه الموسيقار الألماني لودفيغ فان بهتوفن. وفي قصيدة «قارة سابعة» يوضح لنا بأن «أريول» هو الاسم الذي اشتهرت به إحدى القاعات السينمائية الموسكوفية، وكون «متروبول» هو الاسم الذي يعرف به أحد الفنادق الموسكوفية، المميّز بشكله المعماري القديم. وسيعمد، في قصيدة «الملكة والمتسول»، إلى التعريف بالأسماء التي تحفل بها، كالنحات الإغريقي «فيدياس»، والشاعر العباسي «أبي نواس»، و«فيدرا»، و«ابتهاال»، و«أوفيليا»، و«جوليت»، و«إينانا»، و«أفروديت»، مورداً الزاوية التي اختار النظر من خلالها إلى رمزية هذه الأسماء، إذ يقول: «فيدياس: النحات الإغريقي المعروف ويمثل في هذه القصيدة محاولة الإمساك بالجمال الأزلي، ويمثل أبونواس

محاولة البحث عن النشوة الأزلية. وفي هذه القصيدة تتحد النشوة الهائلة بالجمال اتحاداً أبدياً. فيدرا: بطله يوروييد المعروفة.. التي جعل منها الشاعر راسين عنواناً لإحدى مسرحياته الرائعة. وتمثل هنا الجمال التراجيدي الفاجع، ولأنها قضت نجها دون أن تبل لهيها بقطرة من ماء. ولقد ظلت الفجيجة تعانق الجمال الباهر عبر مختلف العصور والحضارات في الأعمال الفنية الرائعة. ولا يمكن بأي حال أن نفهم شخصية الملكة، في هذه القصيدة، دون أن نراها اتحاداً جمالياً وأخلاقياً أو انصهاراً تاماً لا يتهال، وجه الملكة المعاصر، وفيدرا الملتبهة وأوفيليا بجونها وبراءتها وجوليت المتدفع الجريئة التي يأتي ذكرها في القصيدة كعنصر آخر يكتمل به الوجه نهائياً، وعندئذ تبدأ إينانا، الإلهة السومرية، بتمثيل هذا التكوين الجمالي والأخلاقي. وإينانا هي عشتار في الأدب البابلي القديم، وهي أفروديت التي انشقت عنها محارة في البحر»⁹⁰.

وإثر عرضه لقصة هبوط «روميو» إلى قبر «جوليت»، على النحو الذي تجري عليه في مسرحية وليام شكسبير، يعرف ب «إيرشكيجال»، ملكة العالم السفلي في الميثولوجيا السومرية والبابلية، ثم يعرج على رؤيا «غلجامش» في العالم السفلي. وكما لا ينسى الإشارة إلى رمزية «برناسوس» في الميثولوجيا الإغريقية، مع التنصيص على اقتدائه، في استثمار رمزية هذا الجبل الإغريقي، بما فعله الشاعر الإيطالي دانتي أليغييري، في جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية»، لما كان يتغنى بجمال حبيبته بياتريس، لا يغفل كذلك تفصيل الحديث في «أغنية حب سومرية»، وظفها في القصيدة، مسلطاً الضوء على سياقها الديني والثقافي.

وفي قصيدة «الطائر الرمري» يعود، مرة أخرى، إلى رمزية «أوفيليا»، بطله شكسبير، مثبتاً نص الأغنية التي كانت ترددها، في مسرحية «هاملت»، عندما مسها الجنون، وهي الأغنية التي تضعها القصيدة موضع تناص لا تخفى ملامحه. وبخصوص قصيدة «الرباعية الثانية» فنحن نلقاه يعين مصدر رمزية «تاييس»، مضاعفة إينانا في القصيدة، الذي هو رواية «تاييس» للروائي الفرنسي أناتول فرانس، مثلما نراه يحيل جمال بائعة مخزن «باطا» على العصر البابلي. في حين سيتاح لنا أن ندرك بأن المراثي المعني في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، المدعو «حمد الله»، هو، بناء على الذي سطره الشاعر، فلاح من جنوب العراق، بمعنى من سومر تحديداً، يرتبط به الانتماء المشترك إلى تلك البقعة النيرة في حلاكة العالم، وأيضاً رفاقية إيديولوجية نسجها اعتمالات الواقع السياسي والمجتمعي العراقي، في نهاية الخمسينات ومسهل الستينات، ومن هنا استحضاره لبعض ذكريات طفولته الجنوبية، ولرمزية الخنزير من حيث كونه قوة غاشمة في ذاكرة الأنا الشعرية.

وفيما بهم ديوان «زيارة السيدة السومرية» سيركز، في قصيدة «الدورة»، على «زهر البط»، الذي يحضر فيها، بوصفه زهرا ينمو في مستنقعات الجنوب العراقي، وعلى رمزية «مهرج السيرك» وعلاقته بكلبته الميتة، هذا دون أن يهمل الإلفات إلى ما اقتبسه سواء من قصيدة فديريكو غارسيا لوركا «الهائمة في نومها»، أو من قصيدة ت. س. إليوت «الأرض الخراب»، وإلى رمزية شجر «الزيفون»، المتقاطعة مع البعد الترميزي في قصة «ماجدولين أوتحت ظلال الزيفون» التي ترجمها مصطفى لطفي المنفلوطي عن قصة للكاتب الفرنسي ألفونس كار. وفي قصيدة «الحانة الدائرية» سيقوم بالتنبيه إلى ما تتضمنه من أبيات استمدتها من فريدريش هولدرلين، وراينر ماريا ريلكه، ومن التراث الشعري السومري كذلك، إذ يقول: «يهتف هولدرلن بالسيدة سوزيت جونتارد التي يعمل في بيتها مدرسا، السيدة المتألقة التي يعتبرها غريبة في هذا العالم، ومنتمة إلى عالم إغريقي آخر:

أنت تصمتين وتصبرين، لأنهم لا يفهمونك
أنت أيهذي الحياة النبيلة، تنظرين إلى الأرض
وتصمتين في النهار الجميل، لكن عبثا تبحثين
عن أهلك في ضوء الشمس.

ويقول ريلكه في أغنياته إلى أورفيوس، في الجزء الثاني:
أيتها الوردية.. في ملكك تظهرين كرداء فوق
رداء.. حول جسد من لا شيء سوى البريق..
غير أن ورقتك الوحيدة في الوقت ذاته
اجتنب ونكران لكل وشاح.

وفي قصيدة سومرية قديمة يتوسل إينمركار إلى ربة الحب إينانا:
اجعلي مزار معبد أبزو المقدس يظهر لي كالكهف»⁹¹.

وبصدد قصيدة «الرباعية الثالثة» فإنه سيتوقف عند رمزية «القارب الذهبي»، «الذي حدثونا عنه في طفولتنا، وقالوا: إنه كامن تحت التل، وفي أعماق الليل يخرج من مكمنه ليطفو، ذهبيا في الليالي المقمرة على ذرى التلال أوسفوحها»⁹². كما سيقدم الخطوط الكبرى لخرافة «تمارا»، مضاعفة إينانا في القصيدة، التي أبدعها الأدب الشعبي الجيورجي، وإشارات تخص طقس إيقاد النار ورميها في الماء الذي كان يقام قبيل فصل الربيع، وهو من بين ما ترسب في

91 - هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 352-351.

92 - نفسه، ص 352.

ذاكرة الشاعر من سني طفولته الجنوبية، وكذلك إيضاحات تمس خرافة «الجنية ذات الشعر الذهبي»، المتواترة في جنوب العراق، هذه الجنية التي «تعيش في قصرها في أعماق الهور، حيث يصب النهر الذي تجثم على جانبيه القرى، وهي الحلم الجميل الذي يشد أفئدتنا إليه كل ربيع.. حين يخضر الهور ويزهر، وتنحدر الزوارق بحثا عن السمك أولتعود ملأى بالبردي أوالقصب الأخضر ولكن زورقا ما قد يتخلف، وينتظر الأهل عودته عبثا ويقولون لنا إنه أسير الجنية الذهبية، وتصوره مكبلا بجداول من شعرها الطويل»⁹³.

في ديوان «عبر الحائط.. في المرأة» ستكون أولى الإفادات تلك المتعلقة بتصرفه في شعر دانتى أليغيري، الأيل مرة أخرى إلى جزء المظهر من «الكوميديا الإلهية»، ضمن قصيدة «التحول»، بينما ستدور الثانية حول ما كان من رمزية الرسام الإسباني فرانسيسكو دي غويا، في نفس القصيدة، وحول الوجه الأنثوي المتمتع الذي سعى كل منهما، لا الرسام ولا الشاعر، إلى تغوّر جوهرته، أما هذا «الوجه الذي حاول الفنان أن يقبض على شيء منه فهو، بمعنى عام، هذا الجمال الهارب العاصي، وبمعنى خاص، بالنسبة لتجربة القصيدة، فهو وجه دونا إيزابيل كوبوس، وهي من لوحاته الشهيرة»⁹⁴. أما عن قصيدة «أوراسيا» فهو سيقى للقارئ منتهى حريته في تأويل دلالة العنوان، بحيث نجد يقول، مقترحا بعض السبل الاحتمالية، «أنا لا أريد أن أعطي تفسيراً محدداً لكلمة أوراسيا. فإذا شاء القارئ أن يعتبر هذه الكلمة لسيدة القصيدة فليكن له هذا. وإذا رغب أن يجد في هذا الاسم التقاء جمالياً، شكلاً وعمقاً روحياً، بين امرأة آسيوية فاتنة مشبوبة وأخرى أوربية شقراء فليكن له هذا أيضاً، شرط ألا يهرب من بين يديه ظل القصيدة الحلمى الزمني»⁹⁵، كما لا يفوته أن يفهم بأن «أوراسيا»، بما هي قناع لإينانا، هي التسمية الشعرية لامرأة القصيدة هذه، طيبة الأسنان الروسية الفاتنة، التي كانت تقطن بجوار الشاعر في أثناء مقامه الموسكوفي.

وفي الهامش الذي سطره لقصيدة «عين البوم» سيعين الأبيات الشعرية التي استردها من الجزء الأول في مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، موضحاً أن الرمز الأنثوي «ناستا»، المستثمر في القصيدة، المقصود به «ناستاسيا فيليوفا» بطلة رواية «الأبله» لفيدور دوستوفسكي، وهونفس ما سيقوم به في هامش قصيدة «هبوط أبي نواس» لما حدد الأبيات المقترضة من شعر

93 - نفسه، ص 352.

94 - هوامش ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 467.

95 - نفسه، ص 467.

أبي نواس، مع تسليطه بعضاً من الضوء على شخصية وسيرة «جنان»، عشيقه الشاعر العباسي، التي هي الاسم الآخر لإينانا في هذه القصيدة. وحين انتقله إلى قصيدة «النيزك» سيركز على بسط الفكرة الفلسفية المشتغلة في عمقها، إذ يقول: «سمحنا لأنفسنا أن نقرب قليلاً مما يقوله الفيلسوف كانت وهو يفسر نشوء الكون. لقد وصف السديم الكوني بهواية أزل، واعتبره مليئاً بالمادة المكونة من ذرات في كثافة متباينة، حيث توجد قوتان فاعلتان: قوة الجذب أو الشدة وقوة الإبعاد أو التنافر. فبالجذب تتكون نوى من المادة أشد صلابة، وبالتنافر تبتعد ذرات مفردة عن دائرة النواة، فتنشأ عن ذلك حركة دائرية حول النواة الثابتة.. وهكذا إلى أن تتشكل كثافة هائلة ينير لهبها الفراغ السديمي ويبعث الضوء في ليله الخالك»⁹⁶، مثلما سيعمل على تبيان جوهر الغربة التي حياها الصوفي الشهير، السهروردي المقتول، والحدود التي تلتقي فيها مع اغتراب الأنا الشعرية في القصيدة. وفي قصيدة «خيط الفجر» سيؤشر، أولاً، على الاقتباسات المستقاة من مسرحية «الطريق إلى دمشق» للكاتب المسرحي السويدي أوغست سترندبرغ، و، ثانياً، على تلك التي أخذها من قصيدة «وعشت سنة جنونية» للشاعر ألكسندر بلوك، منها، في نفس الوقت، إلى ما أجراه، في الحالتين معاً، من تغييرات وتحويرات يستدعيها مناخ القصيدة. لقد ارتأى الشاعر، وفقاً لمسامه، ألا يخص الديوان الأول، «نخلة الله»، سوى بهوامش لا يتعدى نطاقها الإرشاد إلى توارخ كتابة القصائد، نظراً لما اتسم به التعبير الشعري، في هذا الديوان، من انبساط وطواعية، لكن مع بداية تعقد هذا التعبير وتشعب مسالكه اقتضى نظره إرفاق الدواوين الثلاثة الموالية، بما هي الأرضية النصية لمجرى التحول الذي طال هذا التعبير، بكمّ وفير من الإحالات والتنصيصات والالتماسات. لكن أن يتخلى الشاعر في الديوان الخامس، «في مثل حنوزوبعة»، عن الهوامش، باستثناء مرة واحدة لا غير، فهذا ما قد يشكل، فعلاً، عنصر مباحة للقراءة لأن حاجة التجربة الشعرية إلى الهوامش كانت لا تزال قائمة حتى ذلك الحين وذلك بسبب من تصاعديتها الملموسة، اللهم إلا إذا ما نظرنا، إلى هذا التخلي، من زاوية بلوغ التجربة حداً من الاستفحال الرويائي لم يعد معه من المجدي قول أي شيء خارج ما تقوله قصائد الديوان ذاتها.

ففيما عدا هامش وحيد، كما قلنا، انفردت به قصيدة «حورية البحر»، يوضح المنحى الإيقاعي التداعوي للقصيدة ويكشف عن كون فكرتها مستمدة من قصيدتين قريبتين منها، أولاًهما للشاعر الشيلي بابلونيرودا والثانية للشاعر الروسي ألكسندر بلوك، ومن ظلال صور عند المسرحي النرويجي هنريك إبسن، والمسرحي الرومتيكي الألماني البارون فريدريش دي

لاموت فوكيه، سوف يستنكف الشاعر إذن عن الإدلاء بأية معلومة حول القصائد الأخرى، تاركا بهذا للقراءة أن تدبر أمرها حيال ما ينطرح في وجهها. من التباسات متوقعة.

إن الكلام الشعري، في هذا الديوان على وجه التحديد، سيغدو من داخل الموت، من جوف فاجعية ومن صميم غموضه، ومن ثم لم يعد من الطائل إرداف ميتالغة ما ينتظر منها تجلية كلام تقوله أنا شعرية وصلت إلى حالة من الشدوه والاندھال، بله الانخفاف، على المستوى الرؤياوي. فالمقام مقام موت، وعمقيا فإن الموت هو المتكلم الأصلي في مقام رهيب، مريع، من هذا اللون، إذ ما الذي يمكن أن تقوله لغة شارحة، مهما كانت بليغة، في حق لغة شعرية مأساوية عصية على الإحاطة، متعذرة عن الاستكناه. إن الإهداءات الستة التي استأثر بها الديوان، من بين باقي الدواوين، والموجهة إلى أسماء انتقلت إلى ضفة الموت، لتعدّ، في هذا الوضع الشعري الجسيم، الإبدال الوحيد الممكن الذي سيتاح للشاعر تسخيرها والتكلم من خلاله، تبديدا منه لمناخ من البكم الرمزي أعقب، في هذا الديوان، وفرة الهوامش وسيولتها، وبالتالي طلاقها، مما ميز الدواوين الثلاثة السابقة عليه، وهو المناخ الذي يمثل امتدادا لمناخ البطء الذي خيم على الكتابة الشعرية نفسها قبيل انقفاص التجربة الشعرية على غرار ما أوضحناه سابقا. وعليه فليس عسر الإبداع الشعري هو ما سيطلع ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، بل وكذلك العزوف عن الهوامش والامتناع عن توضيح أي شيء، صعب أم هان معناه، لأن الكلمة الفصل أضحت للموت، بحيث سيستغرق الذهن والمخيلة ليملي على الكتابة أوافق التباسه واستعصائه، ويرغمها، بالتالي، على أن تقول ما في مكتبها أن تقوله في حضرته، متنازلة عن الهوامش، امتيازها السابق، عزلاء من أية استزادات سوى ما كان من وسائلها الذاتية، أولقل صامتا إلا ما كان من قولها لمأساويتها، أي لمأساوية الموت، من قلب اختراعات الذوات وتفتتات عناصر الكينونة ومقوماتها. ولا شك في أن الصيغة التي أتى عليها العنوان الداخلي الخامس في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، تكتف، أشد تكتيف، دلالة الكلام - الصمت في ليل من عيار الليل الأورفي الذي سيرين على التجربة الشعرية وعلى صاحبها سواء بسواء.

إن ما مربنا من هوامش لا تقتصر مهمته على تزويد القراءة بإيضاحات، وشروحات، وتعليقات، وتبريرات، والتماسات، لا يخفى مردودها على مستوى الاقتراب من القصائد واستشفاف مكنوناتها، وإنما هي تعدى هذا إلى اقتراح مجموعة من الأطر المرجعية والمعرفية والرمزية التي يستلزم الاستئناس بها في إبان القراءة، وذلك تحاميا لأي شطط قد يأخذ القصائد مأخذا منافيا، بالمرّة، لمقاصد الشاعر واستهدافاته، ومن هنا يتأسس البعد الميثاقي للهامش كأحد موجهات القراءة إلى ما هو حيوي، من منظور الشاعر، في نطاق التجربة الشعرية.

وبتحقق الإفادات الواردة في مختلف الهوامش يصير في متناولنا التعرف أكثر على بعض من العناصر الزمنية، والمكانية، والتميزية، في هذه التجربة، وأيضاً على دلالات الاغتراب، والحب، والموت، المنتفذة في فضاءها، علاوة على جانب من المرجعية الإبداعية والثقافية الفاعلة في نصيتها، إلى غير ذلك مما تواجهنا به القصائد، ظاهراً أو مستتراً، في سياقات ومواقع متنوعة. على أن فائدة الهوامش هنا، على وجه التخصيص، لربما كانت هي الجزم، بشكل لا أثر فيه للبس المجاز أو استغلاق الرمز، لثنائية الوجهة الأسطورية في التجربة الشعرية، لأن قسماً هاماً منها يلحاحه على إضاءة معطيات ذات صلة بأساطير عراقية قديمة وأخرى إغريقية فإنما لأجل تثبيت هذه الوجهة الثنائية، والإبلاغ بطابعها الميثاقي، مع ما يعنيه هذا من ضرورة مراعاتها عند أية قراءة. وهكذا تتم الإشارة في هوامش ديوان «الطائر الخشبي» إلى إينانا، الإلهة السومرية، وأختها «إيرشكيجال»، ملكة العالم السفلي، وقصة نزول إينانا إلى هذا العالم، و«غلجامش» ونزوله هو الآخر، في رؤياه، إلى نفس العالم، ثم يشار إلى «أغنية حب سومرية» تردّد في طقس الزواج المقدس السومري، وإلى الجمال البابلي القديم. أما في هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية» فيتم الإلماع إلى «قصيدة سومرية» في التوسل إلى إينانا. وبالموازاة من هذا ستقوم هوامش ديوان «الطائر الخشبي» بالتنصيص على «فيدياس»، و«فيدرا»، و«أفروديت»، و«برناسوس»، و«تايس»، وهوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية» باستحضار إرجاع الشاعر هولدرلين جمال حبيبته «سوزيت غونتارد» إلى العالم الإغريقي، وإيراد أبيات للشاعر ريلكه، مأخوذة من ديوانه «سونيتات إلى أوفريوس»، كما لن تخلو هوامش ديوان «عبر الحائط... في المرأة» مما له ارتباط بالعالم الإغريقي، ومن ذلك الجزء الذي اقتطفه الشاعر من مسرحية «فاوست» للشاعر غوته وهذا نصه «ويدخل واغر تلميذه بلباس النوم وفي يده مصباح ويقول: عفوا ومعذرة! سمعتك تشد شيئاً بفصاحة وبيان، فما شككت في أنك تطالع مأساة إغريقية. وبودي أن أحصل القليل من هذا الفن»⁹⁷.

أما وقد أتينا على استعراض الموازيات النصية، الموصوفة، في إطار تفاعلها مع بيئة المتن يجدر بنا، قبل الانتقال إلى المبحث الثاني من هذا الفصل، أن نتوقف عند واحد من أبرز الموازيات النصية وأهمها، لا من حيث قيمته العتبانية فقط، بمعنى ملاءمته المدخلية إلى لب التجربة الشعرية إن دلّالياً أو رؤيائياً، بل وأيضاً من حيث تشخيصه لشطر كبير من المرجعيات الإبداعية والثقافية التي انخرطت معها التجربة في علائق وتصاديات مختلفة. هذا الموازي النصي هو المقتطف المستجلب، عادة، من مرجعية محددة بحيث تصدّر به إما نصوص مفردة

وإما أعمال إبداعية بكاملها، وذلك خدمة لغايات إبداعية وثقافية مرسومة وموعى بها. ونظراً «لكون المقتطف عبارة عن استشهد فإنه يستتبع، بكيفية تكاد تكون حتمية، ارتكازه على نص ما»⁹⁸، ولعل هذا النص هو ما يتقصده، في العمق، أي مسلك تصديري. لكن إن كانت مجاورة المقتطف، طباعياً، لعنوان قصيدة أوديان قد تذهب بالمحلل إلى ترجيح شأن تعالقه مع العنوان قبل أي شيء آخر، خصوصاً «عندما يكون العنوان نفسه مشكلاً عن طريق الاقتراض أو التلميح أو من خلال تحريف سخروي»⁹⁹، مع هذا فإن وظيفته المحورية تتمثل في قيامه «بالتعليق على النص الذي يعمل على تدقيق دلالة أو التشديد عليها بطريقة غير مباشرة»¹⁰⁰.

في هذا المضمار إذن سيلجأ الشاعر إلى تقديم أكثر من قصيدة ومن ديوان «باقتباس من مشاهير الكتاب والأدباء في العالم. وغايته من ذلك تكمن في محاكاته لموضوعات ما زالت حية رغم معالجتها مراراً. ومن وراء ذلك يتجسد أحد هموم الشاعر، ألا وهو البحث عن موضوعات لم تحسم بعد، وتكاد الاقتباسات أن تكون كلها بمنأى واحد»¹⁰¹، وهذا ما يستوجب منا مساءلة هذا المسلك، وتدبر طبيعة المقتطفات الواردة في المتن ونوعية المرجعيات والأسماء التي تستثيرها، بالضرورة، في السياق الخاص للتجربة الشعرية. وسيكون مفيداً أن نعهد لهذا بجدولة إيضاحية تكشف عن مواقع هذه المقتطفات في الخارطة العامة للمتن وعن الأسماء التي تؤول إليها:

98- Gérard Genette: Seuil, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 140

99- Ibid., p. 146

100- Ibid., p. 146

جدول 1: «نخلة الله»	جدول 2: «الطائر الخشبي» «شذرة صوفية لرابعة العدوية»	جدول 3: «زيارة السيدة السومرية» «أبيات شعرية لراينر ماريا ريلكه»
<p>عناوين المقطعات</p> <p>الكوز الصخر والندى الغيمة العاشقة جذور الريح طوق الحمامة العيش انتظاراً النهاية الثانية نخلة الله تتيانا ألكساندرفنا القش وقت للحب ووقت للتسول الكهف القديم الجدوع قهوة العصر غمامة من غبار</p>	<p>المقطعات</p> <p>مقتطف من «نشيد الإنشاد» للنبي/ الملك سليمان</p> <p>الراقصة والدرويش السوناتا الرابعة عشرة الكنز قارة سابعة ممثل واحد في قاعة فارغة الملكة والمتسول الرابعة الأولى الدخان الطائر المرمري ليلية الرابعة الثانية الطائر الخشبي مرثية كتبت في مقهى</p>	<p>الإقامة على الأرض في أدغال المدن توقيع هبوط أورفي الدورة زيارة السيدة السومرية آخر مجانيين ليلي إطار الصورة المتناثرة السيدة السومرية في صالة الاستراحة في الحانة الدائرية الرابعة الثالثة</p>

جدول 5: «في مثل حنوزويرة» «أبيات شعرية لغابريلا ميسترال»	جدول 4: «عبر الحائط.. في المرأة» «أبيات شعرية لفولفغانغ غوته»
عناوين القصائد المقتطفات	عناوين القصائد المقتطفات
<p>أبيات شعرية لمارينا تسفيتايفا شعرية أبيات شعرية لأفلاطون أبيات شعرية ل لويو أبيات شعرية لألكسندر بلوك مقتطف روائي لفيدور دوستوفسكي أبيات شعرية ل بوسون أبيات شعرية ل إيسا شذرة صوفية ل كبير مقتطف روائي لأرنست همنغواي أبيات شعرية ل باثيو أبيات شعرية لآنا أخمتوفا مقطع روائي لآلان روب غرييه بيت شعري لأبي تمام</p>	<p>التحول أوراسيا عين البوم الزرقه الهامسة الرقصة المؤجلة عبر الحائط.. في المرأة حب في الممر هبوط أبي نواس النيك رغبة تحت الشجر النحيل خيوط الفجر</p>

ولعل أول ما يمكن استخلاصه من هذه الجدولة الإيضاحية هو أن التجربة الشعرية ستختار جمالية الاقتطاف والتصدير بدءاً من الديوان الأول، «نخلة الله»، أي منذ أوائل تكونها. ومع أن هذه الجمالية لم تستعمل في تلك المرحلة المبكرة من سيرورة التجربة الشعرية سوى مرة واحدة، ضمن قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، فإن هذه البذرة سوف تتنامى،

شيئا فشيئا، في تساوق مع تدرج التعبير الشعري وتعقده، لتأخذ شكل مفتتح شامل في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط... في المرأة»، و«في مثل حنوز الزوبعة»، يغطي نفوذه الدلالي والرؤياوي القصائد التي يضمها كل ديوان على حدة، ثم لتعرف نوعا من الغزارة كان أن وصلت إلى حد أفراد كل قصيدة في ديواني «عبر الحائط... في المرأة»، و«في مثل حنوز الزوبعة»، بمقتطف موقوف عليها دون سواها.

من المحقق «أن الأمر الجوهري في المقتطف ليس هو، غالبا، ما يقوله، بل إنه هوية صاحبه وأيضا ما يكون من أثر تآزري، غير مباشر، لحضوره في أطراف نص بعينه»¹⁰². إنه، إن شئنا، مظهر من مظاهر «تكرس الكاتب إذ ينتقي، من خلاله، أشباهه ويختار، بالتالي، موضعه في البانيون»¹⁰³. ولهذا السبب لم يحفل الشاعر، كقطع أغلب المبدعين في هذا الموقف، بإثبات أسماء المؤلفات التي استقى منها مقتطفاته لأن الأساسي، بالنسبة إليه، هو الوضعية الاعتبارية لأصحابها، وقرباتهم الإبداعية والفكرية، بله الروحية، منه، وأيضا كون مجرد تسمية هؤلاء المبدعين والمفكرين يكفل استحضار القراءة لمجموع مؤلفاتهم، أولمعتهم، أولبعضها في أضعف الأحوال. وباستثناء الإحالة الناقصة التي نجدتها في المقتطف الذي يتصدر قصيدة «عبر الحائط... في المرأة»، في الديوان الرابع، بحيث يشير الشاعر إلى أنه مستمد من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو، تواجهنا باقي المقتطفات غفلا ولومن أدنى إفادة في هذا المجال. والأكثر من هذا أن المقتطف الذي تفتتح به قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، باعتبارها القصيدة التي تدشن هذه الجمالية في المتن، يرد محروما حتى من الإشارة إلى اسم صاحبه، إذ جاء هكذا ««في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي، طلبته فما وجدته»». «الليل يطول وأشبع قلقا حتى الصباح». «أين الطريق إلى حيث يسكن النور؟»¹⁰⁴، بينما هو مأخوذ من «نشيد الإنشاد»، أحد أسفار العهد القديم، المنسوب إلى سليمان الحكيم.

ومع ذلك فإن ما يتطلبه التعرف التام على مقتطف منزوع من أية قرينة دالة على مصدره وصاحبه من إجهاد وعناء يكاد يساوي ما يتطلبه التعرف المكتمل على مقتطف يحمل ما عدا اسم صاحبه، ومن ذلك، على سبيل التمثيل، أن المقتطف الشعري الذي صدر به ديوان «زيارة السيدة السومرية» هو من قصيدة «من أجل صديقة»، الموجودة بديوان راينر مارياريلكه الموسوم بـ «صلاة لراحة الموتى»، وأن المقتطف الشعري الذي يفتتح قصيدة «عين البوم»، من ديوان

102- Gérard Genette: *Seuils*, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 147

103- *Ibid.*, p. 149

«عبر الحائط... في المرأة»، هومن قصيدة «مينون يبكي ديوتيمّا»، التي يتضمنها ديوان فريدرش هولدرلين المعروف بـ «المراثي»، وأن المقتطف الروائي الذي نلقاه في قصيدة «التحول»، من نفس الديوان هومن رواية فيدور دوستوفسكي المعنونة بـ «الأبله»، التي يتنسب إليها أيضا المقتطف الروائي الذي اختصت به قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، وأن المقتطف الروائي الذي اختير لتصدير قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، من نفس الديوان، يرتد إلى رواية «السنة الماضية في ماريينباد» *L'Année dernière à Marienbad*، التي كتبها ألان روب غرييه، في الأصل، للسينما Ciné-Roman وصدّرت عن منشورات «مينوي» عام 1961، هذا إن نحن توخينا التدقيق في هوية المرجع الذي أخذ منه المقتطف.

وإذن رغما من الأهمية التي تكتسيها الأسماء التي اصطفاها الشاعر من شجرة النسب الرمزية التي ينتمي إليها إبداعيا وفكريا، أوبالأولى روحيا، حتى تكون سندال له في غمار شعري يستدعي طابعه المخاطر رفقة تهيئها أسماء من نفس طيبته فإن المقتطفات المبثوثة في مختلف أنحاء المتن، على ما يسمها من اجتزاء واختزال، تملك روابط متينة سواء مع القصائد أومع الدواوين التي تنصدها، مثلما تكثف جوانب من الأسئلة والشواغل التي تنوء بها التجربة الشعرية.

إن ما يميزها لهوتنوعها الخصب، إذ أنها تجمع بين الديني «النبي / الملك سليمان»، والصوفي «رابعة العدوية، جلال الدين الرومي، مريانا الكوفورادو، كبير، باثيو»، والفلسفي «فريدرش نيتشه، أفلاطون»، والأسطوري «أوفيد»، والعشقي «ريشارد فاغنر، أغنية حب على بردية قديمة، مرغريت فولر». كما توائم بين الشعري «ريلكه، غوته، هولدرلين، ماري دورفال، غابريلا ميسترال، ماريانا تسفيتايفا، لويو، بلوك، بوسون، إيسّا، أنا أخماتوفا، أبوغام»، والروائي «دوستوفسكي، همنغواي، روب غرييه»، والمسرحي «سترنبرغ». وعلى ما يحمله هذا التقسيم من انسجام مع الحقول الروحية والإبداعية والفكرية التي ترجع إليها المقتطفات فإن إمكانية تماس أي منها مع حقل أو أكثر، خارج حدوده المرسومة، لمّا يظل واردا يقينا. ومن ثم انفتاح المقتطف العائد إلى النبي / الملك سليمان، مثلا، على حقل العشق، شأنه في هذا شأن المقتطف المأخوذ من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو، وانفتاح المقتطفين الفيلسوفين لكل من نيتشه وأفلاطون على ما هو شعري.. فالتنوع القائم في هذا المضمّن إنما هو، في الحقيقة، تنوع حساسية جوهرية واحدة تجاه العالم إلى لغات ونبرات، أولنقل إنه جملة من التلوينات الكلامية للسان واحد منشد إلى ما هو عميق وجذري في الوجود، إلى الأغوار المهيبة في جغرافيات الاغتراب، والحب، والموت.

لقد كان بوجدنا أن نثبت كافة المقتطفات المدرجة في المتن لولا خشيتنا من الإطالة، ولهذا،

ومن باب تقريب العوالم التي تستنهضها نبادر إلى القول بأن وقوع الاختيار على مقتطف من "نشيد الإنشاد" ليكون أول نص تصديري في المتن أمر لا يخلو من نباهة، من لدن الشاعر، ويعبر، في ذات الوقت، عن وثافة الصلة بين التجربة الشعرية، التي تتخذ فيها دلالة الحب بعدا رمزيا مكثفا، وبين أحد أكثر النصوص الدينية عناية بعاطفة الحب. فلقد «كان الرّبانيون مقتنعين تماما أن "نشيد الإنشاد" بكلّيته ما كتب إلا من قبل الملك سليمان الذي كانوا ينظرون إليه على أنه مزيج نادر - وإن كان متناقضا - من حكيم وشاعر وعاشق مثلما كانوا يعتقدون أن موسى مؤلف التوراة وأن الملك داوود كاتب المزامير. إن كتابا يؤلف من قبل ملك على مثل هذا النبل والتبجيل، كالمملك سليمان، لابد أن ينطوي على مغزى عميق وقيم روحية عميقة بالرغم مما به من عبث سطحي وشهوانية»¹⁰⁵. هكذا وعلى مدى مائة وسبعة عشر بيتا تنتسج لحمة نص يركز على محاورات عشقية عميقة بين سليمان الحكيم وحبيته «شلوميت» بقدر ما تفحم بمغزاها الروحي، وهوما اهتم به الشراح، تحيل، في ذات الآونة، على المحاورات العشقية في طقس الزواج المقدس السومري، إلى حد أن بعض الباحثين يميل إلى كون «نشيد الإنشاد» ليس أكثر من استعادة عبرية لهذا الطقس، سواء في قسماته الكبرى أو في تفاصيله الصغيرة، ذلك «أن طقوس دموزي - إينانا الشعائرية تتألف عموما من محاورات ثنائية ومناجاة ذاتية ينشدها الزوجان المقدسان، ويتخللها ما يشبه اللازمة التي ينشدها كوراس، وهذا يعلل البناء الأدبي للكتاب [أي نشيد الإنشاد] الذي لا يمكن تعليله بغير هذا»¹⁰⁶.

وكما يعد التوصل بمقتطف من «نشيد الإنشاد» أحد أوجه البحث عن إينانا في فضاء نص ديني بالأساس، إينانا المتقنعة هنا بتسمية أخرى هي «شلوميت»، فإن الالتفات إلى رابعة العدوية واتخاذ أحد أقوالها تصديرا لديوان بأتمه يشكل خطوة أخرى في الطريق المؤدية إلى إينانا المتأبئة. فهذه المرأة البصرية التي انتقلت من أفق الغواية إلى أفق النسك إن هي إلا نموذج للمرأة الساعية إلى تملك حب إلهي، فوق - أرضي، لا يفضي سوى إلى الاستحالة، التي هي مرادف استحالة عثور الأنا الشعرية على إينانا. أما تصدير الديوان الثالث بأبيات شعرية لريلكه تتمحور حول الحب وعلاقة الحبيبة بالمرأة، التي يريد أن تبقى مستقرة فيها وبعيدة عن كل شيء، وتصدير الديوان الرابع بمقتطف شعري لغوته يناور برمزيات النور، والظلمة، وانفصال العناصر والتتامها ثانية، ليصبان، بكيفية عضوية، في المبنى الرؤياوي للتجربة الشعرية، نفس

105 - صاموئيل نوح كرايمر: طقس الزواج المقدس ونشيد الإنشاد، ترجمة: بديدة أمين، مجلة «آفاق عربية»، ص 5، ع 2، أكتوبر 1979، ص 65.

106 - نفسه، ص 67.

انصباب المقتطف الشعري الآيل إلى الشاعرة الشيلية غابرييلا ميسترال. ففي صورة شعرية تفتت من كنائية البحر، والنوارس، والهاوية، يتجسد مناخ رؤياوي على درجة من الاعتراف تضطرم فيه هواجس الوحدة، والانجراف، والاندثار، وهي هواجس لها ما يناظرها ليس في قصائد الديوان الخامس، الذي أسند إلى هذا المقتطف أمر تصديره، بل وفي المضممار الأوسع للتجربة الشعرية.

وبالمثل فإن التصديرات التي افتتحت بها قصائد الديوان الرابع لا تتعدى كونها تعبيرات مركزة عن الجوهر الدلالي والرؤياوي للتجربة الشعرية. فعن الحب، والحلم، يتحدث المقتطف الروائي لدوستوفسكي، الذي صَدَّرت به قصيدة «التحول»، وعن الجنون، والاغتراب، والسكر، والحب، يتحدث الشذرتان الصوفيتان لجلال الدين الرومي، اللتان تمهدان لقصيدة «أوراسيا». وحول الحب، والليل، والموت، يدور المقتطف الشعري لهولدرلين، الموضوع كمدخل لقصيدة «عين البوم»، وفي صميم الحب الحقيقي، الذي يهرب على الدوام، يقع المقتطف الشعري لماري دورفال، الذي انتقي لتصدير قصيدة «الزرقعة الهامسة». وبصدد الحب، واستيهام النظر المتبادل بين الحبيبين في حالة الغياب، بما أنهما لا يريان بعضهما في الحضور، يتحدث القول العشقي للموسيقار الألماني ريشارد فاغنر، صاحب أوبرا «تريستان وإيزوت»، وأوبرا «برسيفال»، المصدرة به قصيدة «الرقصة المؤجلة». وفي نفس الإطار يندرج أيضا المقتطف العشقي - الصوفي المستجلب لصالح قصيدة «عبر الحائط... في المرأة» من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو «1723-1640»، فهي تقول:

- ألم يكن ينبغي لي أن أتكهن بأن مسراتي
ستنتهي قبل حبي بفترة طويلة ؟ ماذا ؟
أأصبحت رغباتي كلها هباء إذن ؟ ولن
أراك، بعد، في حجرتي بكل الحرارة
والنشوة اللتين عودتني إليهما¹⁰⁷.

ولعل هذا الجزء اليسير من رسائلها يضع بين أيدينا الخيوط الأساسية لشخصية امرأة انتقلت، مثل رابعة العدوية، من أفق الجسد إلى أفق الروح، لكنها، على العكس من رابعة، ظلت وفية لنداءات جسدها ورغائبه، عاملة على تسخير صفاء خبرتها الزهدية، كراهية، نذهاب قصيا في التسامي بحبها للكونت دي شامبي، الذي كان تخليه عنها السبب الجوهري لانضوائها إلى سلك الرهبنة. ومن خلال رسائلها، التي بلغت مدى فائقا في التعبير والتخيّل،

اقتدرت على صوغ ندوب معاناتها الجذرية والأليمة، معاناة امرأة لم تقو على أن تحول إلى رحاب الألوهية فيض مشاعرها نحورجل صمّمت على الوفاء لذكراها بالرغم من كونه يتحمل إثم تعاستها. إن تجربة حدودية كهذه، تقوم على معاندة المستحيل، لا يمكنها أن تسقط من بال تجربة شعرية، كالتي تعيننا، تعاند، من جهتها، امرأة محسوبة على المستحيل. ويكفي دليلاً على جاذبية السيرة الحياتية والكتابية لهذه الراهبة أن تكون لها مكاتبتها في مخيلة شاعر في وزن ريلكه، الذي عمد إلى استثمار رمزيها المفارقة الشاسعة المدى سواء في كتابه الثري «دفاتر مالط لوريدس بريغه» أو في المراثية الثانية بديوان «مراثي دوينو».

على أن المقتطفين، العشقي والأسطوري، المأخوذين، بالتوالي، من بردية سومرية ومن كتاب «المسوخات» للشاعر اللاتيني بوبليوس أوفيدوس، والمصدرين لقصيدتي «حب في الممر»، و«هبوط أبي نواس»، يمثلان نقطة بؤرية أساسية في سياق الموازنة النصية التي تقوم بها هذه المقتطفات. فالمقتطف الأول يقول:

- يحلولي أن أذهب إلى الحديقة

لأستحم أمام عينيك

وأتركك تملأ ناظريك بجمالي

في ثوبي الكتاني الأبيض

وقد ابتل¹⁰⁸.

وهو جزء من كلام عشقي تخاطب به الكاهنة، التي تجسد دور إينانا في طقس الزواج المقدس، الملك - الإله الذي يتقمص شخصية دموزي. ولأن هذه التدايعات الرغوية المتأججة هي الإبدال اللغوي، الأسطوري، للغة شعرية سوف لن تألو، من جانبها، جهداً في تشييد لحظات عشقية فائرة في أكثر من قصيدة بالمتن، فإن امتدادات هذا المقتطف، الدلالية والرؤيوية، تتخطى الحيز المحصور للقصيدة المصدرة لتطول كامل التجربة الشعرية. أما المقتطف الثاني فيقول:

- وأحس أورفيوس بلهفة إلى رؤيتها،

فمال ببصره إلى الوراء، فإذا بها

تعود لساعتها إلى الأعماق السفلى

وهي تمد ذراعها نحوه عبثاً...

وإذا ملء كَفَّيها هواء¹⁰⁹.

ومما لا شك فيه أن ما يتحلى به هذا المقتطف، تحديداً، من قيمة مثلى، من حيث الموازنة النصية، لا يرتبط فقط بجانب اقتطافه من أحد أعمال واحد من أوائل، بل وأوثق، من كتبوا عن أسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، وإنما هو يرتبط كذلك بكونه قد أرفق بواحدة من أهم قصائد المتن، نعني قصيدة «هبوط أبي نواس»، وحيث يجري التنصيص، انطلاقاً من العنوان، على رمزية الهبوط، وعلى محموله المأساوي. ومع أن الهبوط، في هذا المقام، هو للشاعر أبي نواس إلا أنه يتمظهر، في فضاء القصيدة، هبوطاً مشتركاً بين شاعر يبحث عن «جنان» وبين أنا شعرية تبحث عن إينانا، اللتين هما، في الجوهر، امرأة واحدة ليس إلّا، هذا زيادة على ما فيه من تكثيف لأشد اللحظات مأساوية في الرؤيا الأورفية، لحظة تلك اللفتة الصاعقة التي ضيعت من أورفيوس، بصفة أبدية، يوريديس التي تمد بموتها، في القصيدة، كلاً من عشيقه الشاعر نعباسي وإينانا، وضمناً سائر مضاعفاتها على الصعيد الأشمل للتجربة الشعرية.

وإذا ما انتقلنا صوب الشذرة الفلسفية التي تتصدّر قصيدة «النيزك» فنسلقها تضع زهن إشارة المتن واحداً من التأملات النيتشوية الجذرية في أفكار الحب، والرغبة، والعزلة، في ارتباطها بوجود يصير الفيلسوف والشاعر الألماني فريدريش نيتشه على رؤيته بحسابه منطقة ظلام رمزي متأبد، في حين لا يتوانى المقتطف العشقي، الذي يتصدّر قصيدة «رغبة تحت الشجر النحيل»، والمستل من رسالة خطتها مرغريت فولر إلى عشيقها الموسيقار لودفيغ فان بتهوفن وذلك بعد انقضاء ستة عشر عاماً على وفاته! عن ابتعاث مناخ أورفي مأساوي نصيل وهو يتكلم في أهوال الحب، والفقد، التي تحياها الذوات العاشقة في ليل العالم. ويكاد تقتطف المسرحي، المستل من مسرحية «الطريق إلى دمشق» لأوغست سترندبرغ، يستعيد نفس لغة المقتطف الذي يسبقه وهو يتحدث عن الانتظار المزمّن، اليائس، للسعادة، أوبالأصح نوت السعادة، مما يشكل مضمون ما صدرت به قصيدة «خيوط الفجر».

وضمن الوجهة ذاتها تسير التصديرات التي اختصت بها قصائد الديوان الخامس. فعن الحب، والغياب، التخيلين في متاهة رمزية مترامية، يتكلم المقتطف الشعري للشاعرة نروسية مارينا تسفيتايفا، الذي افتتحت به قصيدة «هي الذهية المتسولة»، وعن ربّات الجمال لأسطوريات يتحدث المقتطف الشعري للفيلسوف الإغريقي أفلاطون، الذي اتخذ تصديراً قصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، مع نهله من عين المنظور الفلسفي المثالي الذي استحکم في تفكير صاحب «الجمهورية»، و«كريتون»، و«فيدون»، و«الوليمة».. إذ بالنسبة إليه

فإن مظاهر الوجود ما هي إلا محض تشكلات شوهاء، غير أصيلة، لجواهرها المسبقة. وبغاية تصوير موقف روحاني متعال يلجأ المقتطف الشعري للشاعر الصيني لويو، الذي أفرد لقصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، مجازات الخمر، والحانة، والتجوال المتخيل في الأرصفة اللامرئية للعالم. ولكون السعي وراء المجهول يمثل لب التجربة الشعرية لألكسندر بلوك فإن المقتطف الشعري المستدعى من إحدى قصائده من أجل تصدير قصيدة «رواية الضيف» يكتشف، تكثيفا بليغا، هذا المنحى الذي استبد بمخيلة بلوك، سواء في شعره أوفي مسرحه أوفي مقالاته ومراسلاته، ومن خلال صورة شعرية تكرر من مجاز الطرق الليلية، والزمن الخريفي، تنبثق دلالة الروح الباردة المشرئية إلى ملاقات صوت بعيد ومجهول. مقابل هذا إن كان «الأمير ميشكين»، بطل رواية «الأبله» لفيدور دوستوفسكي، قد استهام، في إحدى لحظات الزمن الروائي المتخيل، أنه لقي، بعد لأي، المرأة - المثال، ناستاسيا فيليوفا، إلا أنه سرعان ما سيفرط فيها، محطما بهذا آماله في التصالح مع عالم ينزع من الحب مغزى التفرد والمجهولية، وهو ما يذهب إليه المقتطف الروائي المقرون بقصيدة «مرثية الأمير ميشكين». أما المقتطف الشعري المقترض من شعر الشاعر الياباني بوسون، القائم كتصدير لقصيدة «في مثل حنوا الزوبعة»، فهو لا يعمل سوى على بسط صورة متخيلة لعالم تصول فيه ربح راقصة، دائرية، تتلاعب بكومة أوراق يابسة، غاما كما تلاعب الوجود بالأجساد، والأرواح، والمصائر. إن الموت هو المبتدأ والمنتهى، ومن ثم جنوح المقتطف الشعري، للشاعر الياباني الآخر، إيسا، إلى اللهج بلغة لا يضيرها في شيء أن تنعى الحياة بما هي وجه للموت أكثر منها ماهية مضادة له، وهو المعنى الذي يغلف هذا المقتطف الذي يتصدر قصيدة «الخطوات».

ومن جانب آخر فإن الشذرة الصوفية، التي افتتحت بها قصيدة «سقط الجروف»، لا ينحصر غناها في ما أرخته على موت الشاعر صلاح عبد الصبور من معاني مأساوية جارحة. بحيث يغدو موت الشعراء العميقين، الحساسين، المآل الوحيد الممكن أمام ما يحيق بهم من إحباط روحي، بل إن لها مساسا، أيضا، بالمكانة التي لصاحبها في التراث الصوفي الإسلامي. لأن الأمر يتعلق بالشاعر الهندي المسلم كبير Kabir «1435-1518»، الذي اشتهر بمحاولة بناء صيغة صوفية تجمع بين الإسلام والهندوكية، كما أنه يعتبر، إلى جوار رايندرانات طاغور، ومحمد إقبال، أبرز الشعراء الذين أُنجبتهم شبه القارة الهندية. إن مفارقة الحبيبة والعثور عليها في بركة. ثم تحولها إلى كتلة نار مشتعلة، وارتباك القاسي في إطفاء ليس النار التي يرى وإنما الأخرى اللامرئية المتقدة في دخيلته، والتي لا يحسها أحد سواه، هذه هي الصورة الرمزية التي ينشئها القول الصوفي لكبير، والتي في إطار تداعياتها اختار حسب الشيخ جعفر أن يكتب عن أحد رفقاء الطريق إلى الموت باعتباره الحقيقة الجوهرية المتاحة في وجه المعرفة الشعرية. ولأن النبي

كان، ولا يزال، ركنا أساسيا في أيّ خيال إبداعي مأساوي فلن نستغرب تعمد الشاعر تقديم قصيدة "الذبالة" بمقتطف روائي لإرنست همنغواي لا يتورع ضمنه السارد عن اعتبار النهار امتدادا لليل لا يمنحه غير الأرق، لذا لا بأس في أن ينام ما دام قد بات يقظا طوال ليل يحيا في صميمته ما ليس بمستطاع نهارات العالم كافة أن تقدمه له. وبينما ينحو المقتطف الشعري للشاعر الصوفي الياباني باثيو، المثبت في صدر قصيدة "عائر الضباب"، منحى ترميزيا قوامه حبيبة تحل إثر غيابها ثم تنسحب ثانية فلا يفضل غير المياه التي تغمر الكون بفيض سديمي يرجح دلالة الموت أكثر مما يفي بدلالة الحياة، ينكب المقتطف الشعري للشاعرة الروسية أنا أخماتوفا، الذي يتصدر قصيدة "حورية البحر"، على استنهاض صورة الحبيبة المنتظرة [بكسر الراء]، المتألّة، التي توهم حبيبها بكونها ما فتئت حية.

وفي قصيدة "قصيدة حب إلى سومين" تستند الوظيفة التصديرية إلى مقتطف روائي لألان روب غرييه، أحد أقطاب ما يعرف بتيار الرواية الجديدة في فرنسا. ومن خلال حديث أحد شخصو الرواية عن نسيانه لما فعله في آخر أمسية، وتساؤله حول المانع من ذهابه إلى المحطة كيما يلاقي كارولينا، إذ «... كان ينبغي أن أذهب إلى المحطة لألتقي كارولين. لكن معني شيء ما.. لست أدري ما هو»¹¹⁰، تستقيم أمام ناظر، من فات منه أن اطلع على رواية غرييه، المشار إليها قبل حين، هوية الفتاة الجميلة، بنت البنكي، التي تدخل في علائق غامضة مع الرجال فلا يجنون من وراء هذه العلائق سوى الإحساس بانتماء كارولينا إلى عالم آخر ليسوا بقادرين على فك طلسميته. وكاختتام لسلسلة التصديرات المستمرة، بل ولربما من باب لحم تعبيراتها المتقطعة، عن نفس الأسئلة والشواغل التي تكبّ عليها التجربة الشعرية، يواجهنا البيت الشعري لأبي تمام، الذي يفتح قصيدة «تهجدات»، الأخيرة في تراتب قصائد المتن، مع ما ميز شعر هذا الشاعر العباسي من تغوّر مجازي، بواسطته ابنتى سمعته كشاعر كبير، ويتجلى في إدراج اللونين، الأحمر والأخضر، المتنابذين رمزيا، إلى الصميم من صورة شعرية يصنعها الليل، أي ليل الموت الذي تجسد القصيدة المذكورة، إن دلاليا أوروياويا، آخر صيحة تطلقها الأنا الشعرية، عند نقطة انقفال التجربة الشعرية، في مداه المأتمّي الحارق.

على ضوء ما قدمناه يتضح إذن ما لهذه المقتطفات من وشائج وثيقة مع التجربة الشعرية في شموليتها. فهي بمثابة أوجه تحقيق لعنصر نصي يعمل، انطلاقا من موقع الموازة النصية، على تغذية العملية الدلالية في المتن، وتصليب مساره الرؤياوي الأورفي، بمعنى خفوه خطى الأنا الشعرية، وبخاصة في اللحظات الحرجة من رحلتها الرمزية إلى العالم السفلي،

ومدها بسند إبداعى وفكرى، بل وروحي، تقوى به على التماسك الكيانى بإزاء فداحة الموت أو الفقد، مثلما تستعين به فى أثناء أوبتها الكسيرة من هاويته اللامرئية متوجة ما عدا بمعرفتها الأورفية القصوى بمعنى اليتيم الوجودى. ذلك أن رحلة رمزية من هذا الطراز، وبذلك الكلفة، إلى قلب الموت لا بد وأن تغنم منها ذات أورفية، كالأنا الشعرية، معرفة قصوى بالذي رآته وخبرته دون غيرها.

إن «شلمويت»، و«رابعة العدوية»، و«ديوتىما»، و«مريانا الكوفورادو»، و«مرغريت فولر»، بالمأساوية التي بصمت حيواتهن الحقيقية أو المتخيلة، لسن أكثر من تسميات أنثوية رديفة لـ «فيدرا»، و«ابتهال»، و«أوفيليا»، و«جوليت»، و«تاييس».. ممن يشتغلن، لكن من داخل القصائد، كأقنعة ورموز لامرأة واحدة هي إينانا. فهن يتنمين، باستحقاق، إلى سلالة نسوية انشد مصيرها الحقيقى أو المتخيل إلى المنطقة الأشد مضاء في شفير الآلام، والفجائع، والجروح الرمزية التي لا قبل للنساء الأخريات بجهنميتها، لذا سيكون من قدر الرجال الذين أغوتهم هذه السلالة النادرة تأدية ثمن باهض، إن جسدياً أو روحياً، عسى أن يظفروا بخبرات كيانية عالية، وحدها الأساطير والفنون التي تقتدر على صوغها والتعبير عنها.

وكما أحكمت التجربة الشعرية انتقاء نساها الرمزيات اللائي ينبئن، من خلال التصديرات الموظفة، بهوية المرأة التي من أجلها تجازف الأنا الشعرية بالتزول إلى العالم السفلي، فإن استدعاء الشاعر لأنبياء، ومتصوفة، وعشاق، وفلاسفة، وشعراء، وروائيين، ومسرحيين، وموسيقين.. واحتفاءه بنصوص تؤول إلى الآداب السومرية، والإغريقية، والعبرية، والعربية، والهندية، والصينية، واليابانية، والألمانية، والفرنسية، والروسية، والبرتغالية، والأمريكية الشمالية، والأمريكية اللاتينية، ليعبران عن حس ثقافى كونى، وعن أهمية انفتاح الكتابة الشعرية على كل ما فى مكنته تحذير أسنلتها وشواغلها وإخصاب شعريتها. فعلا إن المقتطف هو بمثابة «كلمة مرور إلى المثقفية»¹¹، بيد أن المسألة هنا لا علاقة لها بما نجلده، فى بعض التجارب الإبداعية، من افتعال وتزيد قد يصير معهما الاقتطاف مسلكا أقرب إلى البذخ الثقافى منه إلى المقصدية الإسنادية، على المستوى الإبداعى والفكرى والروحي، الفعالة والعضوية بالنسبة للكتابة. ومن هنا فإن حضور اسمين وازنين ثقافيا، كفرديش نيتشه وإرنست همنغواي، مثلا، ضمن لائحة الأسماء المقتادة إلى خضم التجربة الشعرية، يلقي تبريره المقنع ليس فقط من حيث انصباب ما اقتطف من نصوصهما فى مجرى التجربة الدلالي والرؤياوي، بل وكذلك من حيث تماس سيرتهما الوجودية والثقافية مع سيرة الشاعر، وضمينا مع السيرة المتخيلة لأنا

شعرية تتمتع بخبرة حدودية.

إن أزمة صاحب «إرادة القوة»، و«نشوء الأخلاق»، كانت أزمة توافق مع عالم كان في طور العبور من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، ولعله من الصدفة الدالة أن يتوفى نيتشه عام 1900 بالضبط. ولما نقول العبور فنحن نعني ما صاحبه من ارتجاجات وتمخضات والتباسات كان لابد وأن تؤرق ذهن الفيلسوف الألماني. وفي مواجهة ميتافيزيقا غربية تنظر إلى الكائن الإنساني كما هي مفصولة عن شرطها الإيروسي المتجذر، ميتافيزيقا لا يثمر منها المفكرون الخلاقون، كحالته هوبالذات، سوى الاغتراب أو الجنون، سيختار لفكره وطنا روحيا هو اليونان ما قبل السقراطية، أي اليونان قبل أن يلوّثها العقل مشوشا على التأخي الذي كان قد انعقد، في ثقافتها، بين وقار الإيمان ورعونة الجسد على نحو ما تشخصه الشعائر الديونيزوسية، وهو أيضا الشرق، وتحديدًا الشرق الذي أنبت عقيدة في غنى الزرادشتية ورحابتها، فكان كتابه «هكذا تكلم زرادشت». وفي انسجام مع حساسيته الشعرية المتأصلة بالوجود من جهة، ومناوئة منه، من جهة أخرى، لسائر اللغات المؤسسية ولانتظاميتها القامعة، اشتق لنفسه لغة متشذرة، متقطعة، بله راقصة كما يفضل أن ينعته، بمقدورها التعبير عن فكره الذي يلتحم في نطاقه التأمل الفلسفي بالاستعارية الشعرية.

أما إرنست همنغواي الذي يمثل، إلى جانب الروائي سكوت فيتزجيرالد، أحد ألمع الأسماء في ما اصطلح عليه بالجيل الضائع الأمريكي فهو من بين الكتاب الذين ارتقوا بالكتابة الروائية وأسعفوها بتقنيات مستجدة وأساليب مبتدعة، كما أنه واحد من المبدعين الذين أصروا على أن تكون حياة المبدع امتدادا أصيلا لما يكتبه ويتخيله، وإلى هذا المنظور الحي والمتقدم تعود أسطوره الشخصية التي جذبت إليه اهتمام القراء والنقاد والصحفيين ورفعته، لدى فئات عريضة من الشبيبة الأمريكية غداة الحرب العالمية الثانية، إلى مرتبة الكاتب القدوة. فمكانة همنغواي لاتستند فقط على ما ابتكره من موضوعات، وأخيلة، وطرائق سردية، تحفل بها رواياته التي ذاع صيتها، مثل «الشمس تطلع أيضا»، و«وداعا للسلاح»، و«الحياة القصيرة والسعيدة نفرانيسيس ماكومبير»، و«لن تفرح الأجراس»، و«موت في الظهيرة»، و«الشيخ والبحر»، بل وتجد مرتكزا كذلك في أسطورة الكاتب المقتحم للمخاطر. فقد عرفته إيطاليا محاربا خلال الحرب العالمية الأولى ليغادرها موشوما بجرح عميق، وعرفته إسبانيا مراسلا صحفيا في عز حربها الأهلية الطاحنة، كما عرفته باريس، إبان فترة السلم، كاتبًا أمريكيًا بوهيميا وعرفته، في أثناء الحرب التحررية ضد النازية، جنديا مدافعا عن حريتها. ومثلما لم ترهبه وحشة الأدغال الإفريقية، بحيث كان مولعا بصيد الحيوانات المفترسة ونجا مرة بأعجوبة من موت محقق إثر تحطم الطائرة التي كانت تقله في إحدى خرجاته الطردية، لم تفزعه أيضا اللجج العاتية للمياه

الإقليمية الكوبية التي عرفته صيادا يطارد الأسماك والحيتان. وهكذا فبقدر ما شكّل الموت الهاجس الأكبر في روايات همنغواي كان له حتى في حياته الواقعية موقع الظل الملازم للكاتب، سواء وهو يمارس الملاكمة أو هو يمتدّ رياضة مصارعة الثيران أو هو يمد من شرب الكحول إمعانا منه في تدمير ذاته. لذا لن تمضي إلا سبعة أعوام على نيّله جائزة نوبل للأدب «1954» حتى يعجّل بموته - انتحر عام 1960 - واضعا بهذا حدّا لحياة أحسها أضيق من فوران روحه وتأجّجها.

وما قلناه في حق نيّشه وهمنغواي ممكن قوله في حق الآخرين ما دام الذي يؤلف بينهم جميعا، رغم تباين الأزمنة والمجالات التعبيرية والثقافات واللغات، هو انتماؤهم إلى نفس شجرة النسب الرمزية، إلى نفس القلق الروحي، وتمتعهم، بالتالي، بنفس درجة الإقدام الإبداعي والفكري، مما يسم أعمال كبار الكتاب والمفكرين. ولهذا يرد سواء ما استبصره نيّشه أو تخيله همنغواي، مضافا إلى «ما فكر به دوستوفسكي وريلكه وغوته والراهبة البرتغالية متاخلا في المصهرة العقلية للشاعر»¹¹²، تمتصه الدواوين والقصائد في المتن، عبر قنواتها الخاصة، انطلاقا من سياقه التصديري المنتصب عند مداخلها ليسري في شرايينها الدقيقة والمتشابكة، متفاعلا مع إوالية جملة شعرية كانت قد بلغت مبلغا بنائيا ونصيا معقدا تجاوبا منها مع عرفته الرؤيا الشعرية، هي الأخرى، من تصعيد وتراكب. إن الأمر ليتصل، في ظل تدرج التجربة الشعرية وتنامي أعبائها الأدائية والتعبيرية، بمرفقات نصية يلزم أخذها مأخذ معابر متعرجة، لكن أساسية، إلى صميمها الدلالي والرؤياوي. فهي من فئة العناصر النصية التي «تتولد داليتها من نصيتها التي تأخذ صفة تفويض أو وكالة»¹¹³، وبما أنها أضحت جزءا لا يتجزأ من الإطار النصي للتجربة الشعرية فلعل أحد النتائج المؤكدة لهذا المعطى هو اتساع نطاق المرجعية النصية بداخل التجربة، الشيء الذي «يتحتم معه استقصاء المعنى ضمن الإطار المرجعي الجديد الذي يقدمه النص»¹¹⁴ المرفق بمقتطف أيّا كانت طبيعته.

من خلال ما استعرضناه إذن من موازيات نصية يتبدى لنا، جليا، العمق التداولي للتجربة الشعرية، والكيفية التي سلكتها، وهي بصدد التحول من هيئة منجز نصي مخطوط إلى هيئة كتاب مطبوع موجه للاستهلاك القرآني، في تأثيث فضائها النصي الحيوي بعناصر

112 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 370.

113- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 37

114- Michael Riffaterre: L'illusion référentielle, in: Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 94

ستسهم، بطريقة أو بأخرى، في اختطاط حدود جديدة لنصيتها وتكثيف علاميتها الذاتية، كما أنها ستعمل على إضاءة سراديبها المتتوية وإزالة مقدار من اللبس عن جوانب عدة مستغلقة في بنيتها الكلية، شأنها في ذلك شأن كل ممارسة نصية تختار لنفسها الخضوع لجملة من الترتيبات المعقدة أصبحت تقتضيها صناعة الكتاب. وفي هذا المضمار لابد من التوكيد على «أنه لا وجود، بل ولم يحصل البتة أن كان هناك نص بدون مواز نصي، لكن المفارقة هي أن هناك، في المقابل، ولربما بشكل عرضي، موازيات نصية من غير نصوص»¹¹⁵، إذ يعتبر «الموازي النصي، ضمن مختلف أشكاله، عمقيا، خطابا تابعا، إضافيا، مرصودا لخدمة شيء آخر يمد به بعة وجوده ألا وهو النص»¹¹⁶.

على أن الموازي النصي بقدر ما يضع بين يدي القراءة معطيات لا تخفى أهميتها في إطار التعرف على النص والتقاط العديد من جزئياته وشوارده، قد يكون، أحيانا، عامل تعميم على بعض الأمور، أو القفز عليها، أو السكوت عنها، وذلك لسبب من الأسباب. وبالمناسبة، وما دمنا سنتنقل، بعد برهة، إلى المبحث الثاني من الفصل الحالي، أي إلى محور الفاعلية التناسية في المتن، فلا بأس في أن نقول بأنه على الرغم من إيفاء الهوامش الإيضاحية، في القصائد، بالأسماء الإبداعية الأساسية عن تملك أعمالها حضورا قويا وفاعلا في نسيج التجربة الشعرية، فإن أسماء أخرى، تحظى بدورها بنفس القيمة، سيتم إما تغييبها أو السهو عن الإلماع إليها، في حين أن مؤشرات عدة تشهد على حضور أعمالها، القوي والفاعل، في هذا النسيج، واندغامها في تقاطعات خيوطه وأجزائه.

فقد يكون مبرر الإمساك عن ذكر ابن حزم الأندلسي، مثلا، هو أن الديوان الذي يضم قصيدة «طوق الحمامة»، التي يستثير عنوانها هذا عنوان أحد مؤلفات ابن حزم، لم يعمد فيه الشاعر إلى إثبات هوامش إيضاحية بالمرّة، ولو كان فعل لذكر الأثر الذي نلقيه، ملموسا وواضحا، للأديب والفيلسوف الظاهري الشهير، من خلال كتاب «طوق الحمامة»، في هذه القصيدة، وهو الأثر الذي يمثل كذلك في قصائد أخرى فائقة تضمها الدواوين اللاحقة. ولأن هذه الدواوين جاءت، على عكس الديوان الأول، مصحوبة بالهوامش فقد توافرت للشاعر، في الحقيقة، إمكانية الإشارة إلى هذه المسألة إلا أنه فضل، مع ذلك، عدم الإدلاء بأي شيء بهذا الخصوص، وهونفس ما سيفعله أيضا بإزاء أسماء إبداعية أخرى أساسية، كالروائي الإسباني ميغيل دي سرفانتيس، والشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة، والشاعر الفرنسي شارل بودلير،

115- Gérard Genette: *Seuils*, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 9

116- *Ibid.*, p. 9

والشعراء الروس: ألكسندر بوشكين، سيرغي يسنين، وفلاديمير ماياكوفسكي. ولعل فرصة الخوض في المبحث الموالي ستتيح لنا، دون شك، أن نستدرك، في محل الشاعر، ما جرى إسقاطه، مهما كانت الحثيات، من دائرة التنويه والإيضاح، مستهدفين من هذا إعطاء الفاعلية التناسية في المتن بعدها المرجعي الحقيقي الذي جعلته الهوامش المثبتة موضع تحجيم أو إغفال لا يتفق وواقع الأمر التناسي في رحابه.

المبحث الثاني

الفاعلية التناسية

ونحن نستهل الحديث عن تجليات العتباتية النصية في المتن لم يفتنا أن نخص المكون التناسي، على وجه العموم بإشارة مقتضبة كان الهدف منها التوكيد، إن كان الأمر في حاجة إلى توكيد، على ما لهذا المكون من أهمية بنائية ونصية، بل وثقافية، في مجال الإنتاج الأدبي، وذلك ريثما يحين أو أن تناول الفاعلية التناسية في المتن، بشيء من التفصيل، الأمر الذي يسمح لنا به، طبعاً، المبحث الراهن.

وكاسترسال لما سبق أن أشرنا إليه نقول إنه من غير الممكن إطلاقاً الحديث عن نص أدبي نقي بالكامل، لا تداخل بينيته المتراكبة آثار، قوية أو واهنة، من نصوص أخرى، أو نص أدبي مغلق تماماً على ذاته، محجّم بالمرّة عن مد أو اصرر التعالق والتبادل والاقتراض مع نصوص مستقلة عنه، سواء كانت محسوبة على خاتته النوعية أم لا. وسيكون المحلل واهماً إن هو اعتنق مبدأ اكتفاء النص الأدبي بموارده الخاصة، وبالتالي مبدأ تنزّه كاتب ما أو شاعر ما عن استجلاب لغات، وتعبير، وأخيلة، وترميزات، ليست له، إلى الدائرة المقتنة لإبداعه الشخصي. ولربما صح التمثيل، في هذا الباب، بكون النبي آدم هو الإنسان الوحيد الذي قال، فعلاً، كلاماً ذاتياً خالصاً لأنه لم يكن مسبوقاً بمتكلم بشري قبله، في حين يبدو مستحيلًا أن يكون قد أفلت كلام البشر الذين أعقبوه من ترسبات كلامية تنحدر إلى الستتهم من السنة من سبقوهم.

ولكون النص الأدبي حقلاً لغوياً في الأصل فإن بداهة هذا المعطى لتستلزم النظر إلى فعل الكتابة باعتباره فعلاً تهجينياً، يحول الكثارية اللغوية إلى أحادية لغوية رفيعة تنضغط في نطاقها المتعين صنوف من الاقتراضات وألوان من الاستصداءات من / مع نصوص - لغات كثيرة. ف «النص فضاء غير متجانس، إنه بالحري فضاء تعددي، منفتح على التغيرات

النصي، على التناص، وذلك لأنه يمثل تبادلاً بين النصوص يندرج معه المتلفظ في السلسلة اللانهائية للخطابات»¹¹⁷. إن «للتناص إذن بؤرة مزدوجة: إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه ورفض مغاليق نظامه الإشاري»¹¹⁸. وبصيغة أخرى «إن كل نص إلّا وينبغي كفسيفساء من الشواهد، كل نص إلّا وهو امتصاص أو تحويل لنص آخر، لذلك عوضاً من مفهوم التداوت ينهض مفهوم «التناص»، واللغة الشعرية تقرأك «مضاعف» في أقل الأحوال»¹¹⁹.

وبصدد اللغة الشعرية، ما دامت التجربة التي نعكف عليها بالتحليل شعرية بالأساس، «فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم يستطيع أن يكون «لا شخصانياً» بأن يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين تكون «موضوعاً» يقف «معادلاً» للفكرة التي يرمي إليها الشاعر، من دون أن يقول أرى أو أشعر، مبتعداً بذلك عن القول المباشر والتقريب الشخصي»¹²⁰. وبمقدار ما تتقوى حاجة اللغة الشعرية إلى هذه الصور والعبارات تتعقد، نتيجة ذلك، مأمورية الإحاطة التامة بكل ما يعتمل في قلبها من عناصر نصية مقترضة، ويعسر حصر مختلف المرجعيات التي تشتغل، بكيفية أو بأخرى، في العمق من نصيتها الناشئة، بل وقد تتعقد هذه المأمورية أكثر كلما أزمعنا التوجه بالمقترب التناصي ناحية الكتابة الشعرية العربية الحديثة، إذ «تنبغي الإشارة إلى أن محاولة رصد النص الغائب في المتن الشعري العربي الحديث، بكثرة نصوصه وتعدد اتجاهاته، تفترض صعوبة ضرورية مؤداها عدم القدرة على تحديد كل ملامح هذا النص، لاسيما إذا سلمنا بعمق الخلفية المعرفية للحدث الشعرية»¹²¹، وبهذا «يتوزع النص الغائب على مساحة معرفية وفنية شاسعة، يتكامل ويتداخل في بنية الحدث الشعرية العربية

117. Jean-Michel Adam-Jean-Pierre Goldenstein: Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, coll. L, Librairie Larousse, 1976, p. 96.

118. صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة «عيون المقالات» - ألف - 2ع، 1986، ص 93.

119. Julia Kristeva: Recherches pour une Sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 85.

120. د. عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة «الوحدة»، 7س، ع 82-83، يوليو-غشت 1991، ص 16.

121. إبراهيم رماني: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة «الوحدة»، 5س، ع 49، أكتوبر 1988، ص 54.

بطريقة مكثفة معقدة، ويساهم بدوره في تأليف ما يمكن تسميته «بالمناهة الدالية»¹²².

وضمن الإطار الاسترجاعي العام الذي أملته محددات المشروع الشعري لجليل الستينات العراقي، هذا الإطار الذي وقّيناه حقه من التحليل والمعالجة في الفصل الأول، وفي توافق طبيعي مع المتطلبات التناسية التي تطرحها أية تجربة شعرية على هذه الدرجة من العمق والجذرية، سيلجأ الشاعر إلى تطعيم قصائده بزيادة قراءاته المواظبة، النيرة، والمتنوعة، ومدها بما ترسب في ذهنه ومخيلته من مؤثرات كان لزاماً أن تجد طريقها إلى كتابته. وعلى ذكر قراءاته نعله من الصائب التنبيه، في هذا السياق، إلى ما كان لإقامة الشاعر في موسكو، على مدى سنوات، من انعكاسات إيجابية بالنسبة لثقافته الشعرية، وكذلك على مستوى إغناء وتطوير رصيده المعرفي. ف «في موسكو، حيث أكمل دراسته.. وعاش تنقلات طويلة بين الشعراء، والمناهج، والتجارب، والحضارات»¹²³، انفتحت قبائله إمكانية نادرة للارتقاء بهذا الرصيد، والإفادة ليس فقط من ثمرات الثقافة الروسية، التي هي واحدة من الثقافات الإنسانية المركزية، وإنما أيضاً مما تحفل به هذه الثقافة، المعروفة بنشاطها على صعيد الترجمة، من ثمرات انتقلت إليها من مصادر ثقافية أخرى.

في موسكو إذن سيتاح له أن يوثق صلته بالرواية الروسية، وأكثر من ذلك أن يقرأها في نغتها الأصلية، أما المسارح، ودور السينما، والمعارض، والمتاحف، وقاعات الحفلات الموسيقية، لموسكوفية، التي لا مجال لمقارنتها بمثيلاتها في العالم العربي، فستعطي فسحة ثقافية للتزود من ينابيع إبداعية وفكرية ثرة، كالمرح، والسينما، والرسم، والنحت، والموسيقى، مما سيخلف مردوداً فاعلاً في منحى أدائه الشعري.

وعندما نتكلم عن الرواية الروسية من البديهي أن نستحضر اسم أحد ألمع أقطابها، لا وهو فيدور دوستويفسكي. والذي لاشك فيه أن قيمة رواياته لا تبررها ما عدا الموضوعات نشائكة التي جعلتها محط معالجة أو نموذجية الشخصيات التي أنشأتها، بل إنها تتجاوز هذا إلى ما اختطته من جماليات متقدمة في مضمار التناول السردية. فجدور جملة من الأساليب التي تكرست مع ما يسمى بتيار الوعي في الرواية، كالاستبطان، والحلم، والاسترجاع، والتداعي، وتداخل الأزمنة والأمكنة، والاختفاء بالعناصر الجزئية والعرضية، على نحو ما هوقائم في روايات هنري جيمس، وجوزيف كونراد، وفرجينيا وولف، وجيمس جويس.. تبلورت،

122. نفسه، ص 54.

123 محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة إعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 435.

سلفا، في روايات كل من مارسيل بروس، وفيدور دوستوفسكي. إن المبدأ البنائي الذي وجه هذا التيار كان هو ضرورة تحقيق كتابة روائية مركبة تستفيد، إلى أقصى حد، من طرائق الفنون الأخرى وتوسلاتها، إغناء لهذه الكتابة من جهة وتخطيها لمقولة صفاء النوع الإبداعي وكفايته الأدائية من جهة ثانية.

لذلك فإن قراءة الشاعر لأعمال هذا الروائي الروسي القدير سوف لن يطلع منها ما عدا بشخصية «الأمير ميشكين»، بطل رواية «الأبله»، فيستثمرها كمضاعف، من بين مضاعفات أخرى موازية، للأنا الشعرية، وإنما ستمكنه أيضا من استرفاد الأساليب المذكورة، وذلك في نطاق تجليها المبكر، كما أنها ستحفزه، في نفس الآن، على ملاحظة تطوراتها الناجزة في أعمال الروائيين الأنجلوساكسونيين المشار إليهم، والفوز، في الحالتين معا، بإثمارات اتجاه متميز في الكتابة الروائية وتسخيرها في الدفع بجملته الشعرية إلى مدرج الدرامية والتركيب وفقا لما عايناه ضمن المبحث الثاني من الفصل الثاني.

وإلى جانب التفاته إلى الأعمال المسرحية التي كتبها كل من يوريبيدس، وشكسبير، وراسين، وغوته، وفوكيه، وإبسن، سترتب عن إعجابه الفائق بالشاعر الروسي الرمزي ألكسندر بلوك وقوعه التلقائي تحت تأثير الأسماء الإبداعية التي كانت لها حظوتها لدى هذا الأخير. وفي هذا النطاق يأتي اكتشافه لمسرح الكاتب السويدي أوغست سترندبرغ، إذ تعرف عليه بفضل بلوك الذي لم يتوان أبدا عن الإشادة بالابتداعات المسرحية الطليعية التي اقترنت باسم سترندبرغ، وبخاصة ما كان من اعتنائه بتصوير الأغوار السحيقة للنفس البشرية، وتحويله اللحظة الدرامية إلى فجوة للهلوسة الخلاقة، للحلم، ولتعرية الزيف المجتمعي والأخلاقي، وبالتالي فإن مرجع العديد من الأنماط الأدائية في المتن، كالحوارية، والسيولة الحلمية، وإطلاق العنان لمونولوجات تتدفق متسارعة لكنها محكمة الجريان، إلى أعمال هذا المسرحي على وجه التحديد.

ولم يكن للفن السينمائي أن يشذ عن مدار اهتمامات الشاعر، فقد خولت له ثقافته السينمائية الذكية أن يوظف الكثير من التقنيات المعتمدة في البناء الفيلمي. ولا جدال في أن القراءة المتفحصية لقسم واف من قصائد المتن لكفيلة بإماطة اللثام عن هذه التقنيات، كالتركيز على المشهدية، توسطها بالصور الشعرية البصرية، بحيث تأخذ هذه الصور هيئة محافل مشهدية مسترسلة، حيوية ومتنوعة، تشبه ما تعتمد عليه الكتابة السينمائية من متواليات مشهدية عليها تقوم كلية الفيلم السينمائي، هذا علاوة على ما نلمسه في هذه الصور من تغايرات في حجوم اللقطات، أي التراوح بين اللقطات المكثرة والأخرى المصغرة، ومن اهتمام، أيضا، بالعنصر اللوني إلى الحد الذي يمي مع اللون لغة قائمة بذاتها.

وإذا كان لنا أن نخصص بالذكر أبرز السينمائيين ممن كان لهم حضورهم النافذ في مخيلة الشاعر، وكنتيجة في جانب من البنيان الجمالي العام للتجربة الشعرية، فمن اللائق أن نشير إلى المخرج الإيطالي فديريكو فليني، وفيلمه «الحياة المستطابة»، و«روما فليني»، وإلى المخرج الياباني أكيرا كوروزاوا، وفيلمه «كاغيموشا أوظل المحارب»، و«ديرسو أوسالا»، وإلى المخرج الأمريكي، ذي الأصل التشيكوسلوفاكي، ميلوش فورمان، وفيلمه «هير»، و«أما ديوز»، ثم إلى المخرج السويدي إنغمار بيرغمان، وفيلمه الأساسي «صباحات ووشوشات»، والمخرج الروسي ميخائيل كالاتوزوف، وفيلمه المتحف [بضم الميم وكسر الحاء] «عندما تمر اللقات»، الذي نال السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عام 1958. فالفيلم عند فليني مجاز لا تقل كثافته عن كثافة المجاز الشعري، وهو عند كوروزاوا تعبير بالألوان قبل أي شيء آخر، لأنه كان رساما في نفس الوقت، أما لدى فورمان فهو كتابة شاعرية، طقسية، أكثر منها وقائية، أو تسجيلية، بينما نجده لا يخرج، عند بيرغمان، عن كونه مسرحا مصورا مطارحة جسام المشكلات العاطفية والاجتماعية في الحياة المعاصرة، في حين هو عند كالاتوزوف، القطب الثالث في السينما الروسية إلى جوار إيزنشتاين وتاركوفسكي، تقويل بليغ للممكنات الدلالية للونين، الأسود والأبيض، وتوليف فطن للذاتي والجمعي، للحميمي والجاهيري في كنف المجتمع الاشتراكي، وفي ظل التزاماته ومستجداته. غير أن ما يوحدهم جميعا هو إصرارهم على إنتاج أفلام مثقفة تحمل بصمات مخرجيها، أو بالأصح مؤلفيها، الذين تبقى، بالنسبة إليهم، نصوصا، بكل ما في الكلمة من معنى، مهمتها تبليغ أسئلتهم وهواجسهم، سيرهم وتواريخهم، والإسهام في خلق متخيل سينمائي يخاصم ما يرين على السينما التجارية من سهولة وميوعة.

وكالسينما سيشكل فن الرسم واحدة من مناطق الجذب الإبداعي لتفكير الشاعر وتخيله، وعند تطرقنا لبنية الجملة الشعرية في المتن، الدرامية-المركبة بوجه خاص، أمكننا استخلاص مدى ما كان لثقافة الشاعر التشكيلية من أدوار محسوسة في أسلبة هذه الجملة، سواء من زاوية استرشادها بجاهيات المساحة، والبعد، والبقة، والضوء، والظل.. أو من زاوية التوجه البصري للصور الشعرية، وتوظيفها اللافت، مجازيا ورمزيا، لعنصر اللون ضمن مظهراته المتعددة والمتغيرة. ويظهر أننا لسنا في ميسس الحاجة إلى التدليل على متانة التواشج بين الشعر والرسم، وعلى ما يقوم بينهما من تفاعلات وتبادلات تنتهي، حتما، إلى إثراء الحقلين كليهما. فلقد عُدَّ الشعر رسما بالكلمات، تماما كما توَّسَّلَ الرسم بالألوان، ونظرا لما بين الحقلين من تماس ستعرف الكثير من الآداب العالمية مبدعين جمعوا بين الشعر والرسم، كالروسي فلاديمير ماياكوفسكي، والإسباني فديريكو غارسيا لوركا، أو شعراء جعلوا من الرسم اهتمامهم

الإبداع الثاني بعد الشعر، تذوقا ودراسة ومواكبة، من مثال الفرنسي شارل بودلير، الذي عرف عنه شغفه باللوحات الانطباعية، وحرصه على متابعة التطورات التي كان يمر بها المجال التشكيلي في عصره، الشيء الذي تعكسه كراساتة النقدية الشهيرة: «صالون 1845»، «صالون 1846»، «صالون 1859»، والنمساوي راينر ماريا ريلكه الذي كتب أكثر من مقالة عن الاتجاه الانطباعي في الرسم، مبينا فيها قيمة الطرائق التلوينية، التي اجترحها الرسامون الانطباعيون وعلى رأسهم الرسام الفرنسي بول سيزان، بالنسبة للكتابة الشعرية. ويمكن أن نضيف إليهما الروسي ألكسندر بلوك الذي لم يكتف بالدفاع، عبر دراسات عدة، عن المنجزات التي حققها الرسامون الروس الطليعيون، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وإنما حاول، بالموازاة من ذلك، إعادة كتابة بعض اللوحات شعرا، مثلما فعل مع لوحة الرسام فروبيل، «المجهولة»، لما حولها إلى قصيدة، ثم إلى مسرحية شعرية بنفس العنوان خلال عام 1906.

هذا وإذا نحن أدخلنا في الاعتبار كون هؤلاء الشعراء يأتون في مقدمة الأسماء الإبداعية التي لأعمالها حضور قائم في تضاعيف التجربة الشعرية، فسنستطيع تفهم ما أبان عنه الشاعر، هو الآخر، من انحياز وإع إلى فن، كالرسم، يراه قريبا جدا إلى فن الشعر. «وعندما أتيت له أن يقف طويلا عند جدارية فائق حسن أدرك أية روح تسري بين الشعر الحديث والفن الحديث. وقد لاحظت «الجدارية» له مثل أية قصيدة حرة جديدة. ترى من هو السباق بين الاثنين ؟ كان هذا التساؤل مشروعا في وقفته تلك، غير أن هذه الحيرة لم تلبث طويلا فسرعا ما أطلع على أعمال مصورة للإسباني بيكاسو، فأدرك من أية روح فنية عظمت شاملة يسري هذا «الدق» الفني الجديد في «الجدارية» وغيرها»¹²⁴.

لقد حاول سعدي يوسف أن يكتب، شعريا، جدارية الرسام العراقي فائق حسن فكانت قصيدته المتميزة «تحت جدارية فائق حسن»، التي يغطي عنوانها الديوان الذي يأويها والصادر عام 1974، أما حسب الشيخ جعفر فسيحاول، من جهته، إنجاز كتابة شعرية للوحة الرسام الإسباني فرانسيسكو دي غويا المعروفة باسم «دونا إيزابيل كوبوس»، وذلك من خلال قصيدة «التحول»، التي يضمها ديوان «عبر الحائط... في المرأة». وفي هذا الصدد يلزمنا استبعاد أن هذه الكتابة هي بمثابة إحلال للمخيلة التشكيلية محل المخيلة الشعرية في إنشاء القصيدة، إذ رغم كون «جميع الفنون تطمح إلى أن تصبح انسجاما و[موسيقا]، وأن تتحول في النهاية إلى عبادة وصلابة، فإن هذه الوحدة المأمولة تدل في كل الأحوال على الصلة الحميمة بين جميع

124. حسب الشيخ جعفر: الريح تمحو والرمال تتذكر «مقاطع من رحلة إلى موسكو في نهاية العام 1989»، مجلة «المدى»، س 4، ع 13، 1996، ص 112.

«فنون»¹²⁵. لكن إن كان أمر كهذا في غير ما حاجة إلى البرهنة والتدعيم، فما من شك «أن تأكيد هذه الصلة الحميمة لا يعني ببساطة أن القصيدة الشعرية يمكن أن «تمثل» الصورة أو العمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها، أو أن هذين الأخيرين يمكنهما أن يترجما المشاعر والآخيلة، والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها القصيدة»¹²⁶.

بهذا المعنى إذن سيكتب الشاعر على هذه اللوحة الشهيرة لدى غويا، التي تنتمي إلى ما يصطلح عليه بالمرحلة السوداء في حياته الفنية، شأنها شأن لوحة «ماري لويز»، ولوحة «بائعة الخليب في بوردو»، وهي المرحلة التي بلغ فيها نضجه الفني مداه الأقصى، بحيث استطاع أن يستحلب جماع ما يكتنزه اللون الأسود من جلال وأبهة وغموض وليلية، مؤثلا بها فضاء «بورترهيات» شخصية لنساء خارقات الجمال سيتزامن هوسه الفني الشديد بمنحهن صورتهن الأنثوية المستحيلة مع انخراطه في معاناة مرضية قاسية - الصمم -، ولوذه بعزلة مطبقة، بسبب من تفاقم يأسه، استمرت لسنوات. وإذا كانت امرأة قصيدة «التحول» غير مسماة فإن ما اصطبغ به مناخ القصيدة من سواد رمزي تلتصق داخله امرأة جميلة يعز تشخيصها ثم تخفي ثنية تاركة الأنا الشعرية لياسها الوجودي الخائق لمّا يخولها جدارة التماثل مع «دونا إيزابيل كوبوس»، التي لم يقو الرسام الإسباني على تجسيدها على مقاس الصورة التي يتغيها لها خياله، في ذات الوقت الذي تستثير فيه، بناء على تعالق القصيدة تناصيا مع رواية «الأبله» فيقدور دوستوفسكي، قسمات شقيقتها الأخرى «ناستاسيا فيليبوفنا»، التي استعصى على «الأمير ميشكين» أن يستميل جوهرها الأنثوي لصالح وساوسه الوجودية الخلاقة.

وبالإضافة إلى الرسم يمثل فن النحت واحدا من الفنون التجسيدية التي أعطت، عبر «تاريخ الثقافي الإنساني، بدائع تشكيلية أبان فيها النحاتون عن مقدرتهم البليغة على تطويع «ككل الصماء، حجرا كانت أم معدنا أم خشبا، والنفاذ إلى ما تضمه من قابليات جمالية هائلة، تأخذ أشكالا وهيئات، مشبعة علاميًا، تقترح على العين الناضرة أقوالا وإرساليات وقيما لا تنحصر في شيء عما تقترحه الفنون الأخرى. وبفضل منحوتات معجزة طارت شهرتها في «آفاق اكتسب هذا الفن مكانة مرموقة في السلمية الفنية مثلما انضوى مبدعوها إلى سلك «نحالدين».

ولأن الشعراء أدرى من غيرهم بالجهد الفني المثابر الذي يبذله النحاتون كيما يرتقوا

125. د. عبد الغفار مكاي : قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع119، جنس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نونبر 1987، ص20.

126. نفسه، ص20.

بالمادة الخام إلى صعيد التحقق الجمالي فهم سيولون النحت كامل ما يستحقه من اهتمام، جاعلين من كبار النحاتين قدوة لهم في أخلاقيات التأني، والتحمل، والإعمال البنائي الحضيف، ومن نماذجهم الراقية مثالا فيما يخص نشدان الكمال الفني. ولاشك أن هذا ما يفسر الخطوة التي كانت لأعمال النحات الإنجليزي هنري مور لدى ثلة من الشعراء الأنجلو-أمريكيين، وأعمال النحات الإيطالي ألبرتوجياكوميتي لدى عدد من الشعراء الدادائيين والسرياليين. ومن هنا كذلك نستطيع تبن التأثير الكبير الذي مارسه أعمال النحات الفرنسي أوغست رودان على شعر ريلكه بصفة أخص، إذ يعتبر ديوانه «قصائد جديدة»، بجزئيه، ثمرة لاحتكاكه الوثيق سواء بالرسم الانطباعي، وتحديد لوحات سيزان، أو بالأعمال النحتية التي أبدعها رودان، بل إنه سيكشف عن إعجابه بهذا الأخير، في فترة باكرا من سيرته الشعرية، فيخصه بقصيدة تحمل عنوان «رودان»، نلقاها في ديوانه الأول، «قصائد الشباب». وسيان تعلق الأمر بأيادي تتخذ وضعيات محيرة في أعماله، أو بالأجساد العارية التي استبدت بمخيلته، أو بتمثال «المفكر»، أحد أشهر منحوتاته، أو بالجدارية الضخمة «بوابة الجحيم»، المستلهمة من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، فإن الشاغل الرئيسي الذي ملأ كيان رودان كان هو محاولة الاقتراب من صورة مثلى للجمال، انطلاقا من اقتناعه بكون الفنان لا يمكنه خلق الجمال لأن تمتع هذا الأخير لا يسمح له، في الواقع، سوى بخلق تربصات فنية بالجمال، أو بالأولى مجرد تهيؤات جمالية.

وفيما يهيم الشاعر فإنه سوف لن يعود إلى مور، أو جياكوميتي، أو رودان، أو إلى ميكيل أنجلو، أحد ألمع نحاتي عصر النهضة في إيطاليا، ولو أنه يقدر أعمالهم، بل إنه سيغور بعيدا في الماضي الثقافي الغربي وصولا إلى العهد الإغريقي الذي أنجب النحات فيدياس «القرن الخامس ق. م» مبدع تمثال «زيوس»، وتمثال «أثينا والدة»، والتمثال الرائعة الأخرى التي ازدان بها صرح البارثينون. ولما نتكلم عن هذا النحات فنحن نتكلم، في الحقيقة، عن العبقرية الإغريقية في فن النحت، التي بلغت على يد فيدياس أرقى مراتب إعجازها، وأيضا «عن نوع خارق من الانسجام والتساوق ناجم عن دقة كاملة في الأحجام والتسب. وليس المقصود بذلك نوعا من «القوانين» التي تفرض أقيسة عددية دقيقة، بقدر ما هو مقصود به نوع من سحر الأعداد، ملئ بالحركة والحياة، ومقاس آنيا بكمال محسوس، يكشف بصورة داخلية من ذاته عن مركب تام من الانسجام الرياضي»¹²⁷. فمن داخل الروحية الفيثاغورية، التي كانت تعد الدقة الرياضية أسما ما يجب أن تدركه المعارف والفنون، كان تطلع فيدياس إلى خلق مجسمات قادرة على إعطاء ما هو مثالي صورة ملموسة، متعينة، في إمكان حاستي البصر واللمس حصرها والقبض

127. إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: الدكتور ميشال عاصي، سلسلة «زدني علما»، منشورات عويدات، بيروت 1974، ص 80.

عليها. ومع ما تحلت به أعمال هذا النحات من إتقان وتفرد ظل الإحساس بالعجز والقصور يخامرهم باستمرار، لأن الفنانين الكبار لا يحق لهم أبدا الاطمئنان إلى منجزهم، ولأن من قدر الفن أن يسعى، على الدوام، إلى تحقيق الأفضل والأكمل.

هذا المأزق الحاد في السيرة الفنية لفيدياس كان من أبرز عوامل انشداد الشاعر إليه، ذلك أن هذا المأزق صنو المأزق الروياوي الذي سيعترض الأنا الشعرية داخل التجربة. فالشاعر وهويعتف مخيلته، ابتغاء نحت أجساد أنثوية تتصف بالكمال، كمال إينانا و«إيدن» السومرية فأغما هويعيد إرساء نفس التوق الفيدياسي، المأساوي، إلى تملك الجوهر المتعذر للجمال، كما أنه وهويستدعي رمزية النحات الإغريقي، كواحد من الإبدالات الترميزية للأنا الشعرية، فلأن «استخدام الرمز الفيدياسي في محاولة للعثور على الجمال الأزلي، وهومعادل رمزي تشخيصي، يطرح تجربة الشاعر على مستوى تعبيرى وتكنيكي أعلى»¹²⁸، بنفس الشكل الذي يمد به المأساة الأورفية بما يفاقم مأساويتها، وذلك اعتمادا على مثال حي ينتمي إلى الثقافة الإغريقية التي في رحابها كان منشأ الأسطورة الأورفية.

إن أي مبدع حقيقي إلا وهومدعو إلى الانفتاح على كافة الفنون القمينة بإثراء حساسيته الإبداعية وتعميقها. واعتبارا لما يحوز عليه فن الموسيقى من إمكانيات تعبيرية متعالية فإنه سوف لن يحظى فقط بما هو حقيقى به من اهتمام من طرف الكثير من الشعراء، بل وسينظر إليه كأرقى ما يمكن أن تطوله اللغات الفنية من اتساق وتناغم بين حدى الشكل والمضمون. وفي ظل هذا الامتياز اقتدر كبار الموسيقيين على تشييد مقامات لحنية، وجمل موسيقية، للتعبير عن أدق المشاعر وأعوص الأفكار وفق صيغ وقوالب يصعب معها فرز الشكل الموسيقي عن الموضوع الموسيقي. ولعل هذا الامتياز بالتحديد هو السبب في تمسك شارل بودلير للموسيقى، وبخاصة موسيقى ريشارد فاغنر، وحلمه بأن يستطيع الشعر، يوما ما، بلوغ الصعيد التعبيري المتسامي الذي ارتفع إليه الفن الموسيقي، وهونفس الحلم الذي سيكتنف ذهن ألكسندر بلوك ومخيلته، إذ هي عديدة مقالاته في هذا المجال، والتي كان يلج فيها على كون روح الشعر، وأكثر من ذلك روح التواريخ والثورات، هي من صلب روح الموسيقى.

من هذا الجانب يمكننا استيعاب الغنى الإيقاعي المفرط في التجربة الشعرية، بحيث يعتبر حسب الشيخ جعفر، مقارنة مع شعراء جيله وحتى مع شعراء من خارج جيله، واحدا من الشعراء العرب المعاصرين الأوسع إلاما بقواعد العروض الشعري العربي، مثلما يمكننا إدراك المرامي الجمالية البعيدة لتقنية التمويج الإيقاعي، في أكثر من قصيدة بالمثن، تشبها بتقنية

128. فاضل ثامر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 234.

التمويج السمفوني في النصوص الأوبرالية، وذلك عن طريق الثنية الوزنية أوبوليفونية الضمائر واللغات، والجريان الموسيقي في القصائد المدورة، وصولاً إلى البناء الإيقاعي التداعوي لقصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». وسيلبلغ تأثر الشاعر بالإبداعية الموسيقية حد الإقدام على محاولة تكييف بعض الأعمال الموسيقية شعرياً، على شاكلة ما سيفعل مع «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي في قصيدة «الراقصة والدرويش»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«السوناتا الرابعة عشرة» للودفيغ فان بتهوفن في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، من نفس الديوان. وإذا أردنا إلى هذا استثمارة لرمزية «أوديت»، بطلّة «بحيرة البجع»، في مواقع أخرى من المتن، ورمزية بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية، أو البعض من أعمالهم، فسيتبدى لنا الأثر الواضح الذي خلفته ثقافة الشاعر الموسيقية في عمق تجربته الشعرية.

ففي قصيدة «قارة سابعة» نجد يستعين برمزية الموسيقىقار الألماني ريشارد شتراوس. صاحب «الدون جوان»، و«الفارس والوردة»، وبرمزية العمل الموسيقي الشهير «ليليات» للموسيقار البولوني فريدرش شوبان، الذي تعود إليه كذلك سمفونية «البولونية». وفي تصرف منه بعنوان هذا العمل سيحوّله إلى المفرد، «ليلة»، ويخص به إحدى القصائد. أما في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى» فسيختار الاتكاء على رمزية بتهوفن، الذي صنع سمعته الموسيقية من خلال سلسلة السمفونيات التسع، إذ تمثل عصارة كده الموسيقي. وإذا كان قد فعل هذا في ديوان «الطائر الخشبي» ففي ديوان «عبر الحائط.. في المرأة» سيعمد إلى تصدير قصيدة «الرقصة المؤجلة» بشذرة عشقية لريشارد فاغنر، الذي بنى مجده الموسيقي من خلال أوبرا «تريستان وإيزوت»، وأوبرا «برسيفال»، وتصدير قصيدة «رغبة تحت الشجر النحيل» بمقتطف من رسالة غرامية لمرغريت فولر، عاشقة بتهوفن، كتبتها بعد مماته بستة عشر عاماً، بينما سيعاود ركوب المسلك الترميزي في قصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». مفضلاً هذه المرة رمزية الموسيقىقار النمساوي فولفغانغ موزار، الذي أنجز أعمالاً موسيقية متناهية في إبداعيتها، يكفي أن نذكر منها «الدون جوان»، و«عرس فيغارو»، و«الناي المسحور». إن استناد التجربة الشعرية إلى معطيات وقرائن، كالتي أوردنا، مرجعها إلى فن الموسيقى، وجنوح بعض عناوين القصائد في المتن، مثلما رأينا، إلى إثارة معاني الموسيقى، والغناء، والرقص. والاحتفال.. وتضمن أكثر من سياق، داخل هذه القصائد، لتداعيات هذه المعاني، وفوق ذلك حضور أسماء لألوان من الموسيقى والرقص، كالفالس، والجاز، والتانغو.. هذه الأشياء لا يمكن موضعها إلا في إطار حاجة التجربة الشعرية، الماسة، إلى دعامة بنائية ونصية ورمزية يخولها إياها التناس، بصرف النظر عن مستوياته، مع فن في رقي الموسيقى، وحاجتها أيضاً إلى ما يغذي العنصر الطقسي في السيرة الأسطورية لإينانا «طقس الزواج المقدس»، ويشحذ

القريحة الموسيقية لشخصية أورفيوس الأسطورية.

هذا وإذا كانت إقامة الشاعر الموسكوفية قد أشرعت ذهنه ومخيلته على معارف فنية ليس بوسع أي شاعر حدائي الإشاحة عنها أو تجاهل ما لها من مضاعفات إيجابية على الكتابة الشعرية، فإن إحساسه المتأصل بضرورة إدماج كتابته في مجالها الثقافي الحيوي لسوف يعمق لديه الاقتناع بأهمية تعميق ثقافته الشعرية، بالاطلاع على أنفصاح التجارب والنصوص في مختلف الآداب الإنسانية، وقراءة كل ما يستجيب لميوله الثقافية والروحية، روائيا كان، أو مسرحيا، أو دينيا، أو صوفيا، أو فلسفيا، أو عشقيا، أو خرافيا، أو أسطوريا.. ويتساق، ضمنا، مع الحاجات التناسية لتجربة شعرية تدبر أمرها الرؤيا الأورفية.

لذلك فزيادة على العلائق التناسية الثابتة للمقتطفات التي صدرت بها الدواوين والقصائد مع قطاع نصي عريض في المتن، وتعيينها لمجموعة من الأسماء والنصوص الفاعلة في فضاء التجربة الشعرية، هناك معطيات تناسية إضافية متولدة عن الحضور الملموس، في قلب الدواوين والقصائد بدلا من مداخلها، لأسماء ونصوص أخرى أشارت الهوامش، التي مرت بنا، إلى بعضها وسكنت عن بعضها الآخر، وأنها ذكرت بعض مواقع مثلها في المتن وصرفت بالها عن مواقع أخرى.

ففيما يخص الشعر العربي القديم يمكننا إيراد مثال أبيات من شعر الشاعر العباسي أبي نواس تحضر في نسج قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، وأبيات من شعر الشاعر الجاهلي امرئ القيس نلفيها متداخلة مع البنية النصية لقصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة». وبالنسبة للشعر العربي الحديث، الرومتيكي تدقيقا، بمستطاعنا النقاط أكثر من قرينة في قصائد: «الراقصة والدرويش»، و«الملكة والمتسول»، و«الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وفي قصيدة «آخر مجانين ليلى»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وفي قصائد: «أوراسيا»، و«حب في الممر»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، من ديوان «عبر حائط.. في المرأة»، تحيل، دونما تلكؤ، على المناخات الرغبوية المحتدمة في ديواني «غلاء» و«أفاعي الفردوس»، للشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة. أما على مستوى الشعر العربي المعاصر فلا ريب في أن القراءة المتقظة لقصيدة «الخطوات»، من ديوان «في مثل حنوال الزبوعة»، والتي هي مرثاة في حق بدر شاكر السياب، لن تتأخر في مدنا بأسطر، أو كلمات، أو ملامح رمزية، مستقاة من قصيدة «حداث وافية»، من ديوان «المعبد الغريق»، وقصيدة «منزل الأفتان»، من ديوان «منزل الأفتان»، وقصيدة «الموسم العمياء»، من ديوان «أنشودة المطر»، بالإضافة إلى قصيدتي «إرم ذات العماد»، و«عكاز في الجحيم»، من ديوان «شناسيل ابنة الجلبي» للشاعر حريثي. في حين ستجنح قصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوال الزبوعة»، بدورها،

والتي رثى بها الشاعر رفيق الطريق الآخر، صلاح عبد الصبور، إلى التناص مع قصيدة هذا الأخير الموسومة بـ «البحث عن وردة الصقيع»، والمتضمنة في ديوانه «شجر الليل»، هذا في الوقت الذي ستترع فيه قصيدة «عائر الضباب»، التي أنيط بها رثاء الرفيق الثالث، حسين مران، إلى استنهاض جانب، لا غبار عليه، من قصيدة «رجل الضباب»، التي سمي بها أحد دواوين المرثي.

وفيما يتعلق بالشعر الغربي فلا بد من التنصيص على ما استمده الشاعر من صور مصدرها «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، وذلك لفائدة قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وقصيدة «التحول»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، وعناصر موضوعاتية واجترافات تخيلية ترجع إلى التراجيديا الشعرية «بوريس غودونوف»، وإلى قصائد: «الفارس البرونزي»، و«حورية الماء»، و«الغجر»، لألكسندر بوشكين، مما نجد له آثارا متضحة، بالتتابع، في أغلب قصائد ديوان «الطائر الخشبي»، وقصيدة «الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، ثم قصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة». على أن صلة الشاعر بالشعر الروسي سوف لن تنحس في الإطار الرومنتيكي الذي سيج شعر بوشكين، بل إنها ستعمق، بنفس المقدار مع أطر شعرية أخرى، وبالتالي مع أسماء شعرية أخرى إضافية. وفي هذا المضمار حري بنا أن نلح على الأثر القوي الذي ستركه شعر ألكسندر بلوك ومسرحه الشعري، ومقالاته ومراسلاته كذلك، في كتابة حسب الشيخ جعفر الشعرية، وفي تفكيره الشعري أيضا. وخارج الامتدادات الخفية لشعره، بالدرجة الأولى، إلى نطاق عريض من التجربة الشعرية، وتصدير قصيدة «رواية الضيف»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، بمقتطف شعري من إحدى قصائده، زد على هذا التفاعل التناصي الملموس بين قصيدة «خيوط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، وقصيدة بلوك «وعشت سنة جنونية» من جهة أخرى، فإن التفات الشاعر إلى مسرح أوغست سترندبرغ مرده، بالتأكيد، إلى إعجاب بلوك بهذا المسرحي المتميز، وفي نفس الوقت لن نستبعد أن يكون هومر نبهه إلى قيمة رواية الكاتب الفرنسي أناتول فرانس، «تاييس»، الرمز الأنثوي الذي يحضر في تضاعيف التجربة الشعرية، لأن الرواية كانت قد ترجمت إلى الروسية عام 1891، فأفاد منها بلوك في كتابة مسرحيته الشعرية «أنشودة القدر» التي تشغل فيها شخصية «تاييس» موقعا أساسيا.

وعلى قدر ما كان لأعمال بلوك الشعرية، مثل «قصائد السيدة الجميلة»، والشعرية المسرحية، كـ «المجهولة»، من مفاعيل تناصية في المتن، سيكون لأشعار سيرغي يسنين الرعوية. كديواني «رادويتسا»، و«دعاء قروي»، فعلمها المؤثر في قصائد المرحلة الرعوية في المتن، والتي يجسدها ديوان «نخلة الله». أما أشعاره المأساوية التي تصور ضياعه وبوهيميته، قبيل انتحاره.

كديوان «اعتراف صعلوك»، وديوان «موسكو الحانات»، فسندرج مفعولها في سياق المرحلة المأساوية في المتن، التي نهضت بها الدواوين الموالية، وخصوصاً ما كان من قيم الصعلكة، الرمزية، التي هي عند يسنين نوع من السياحة الروحية، والعميقة، في الأزمنة، والأمكنة، والسحنات، والتوضعات. وكما انجذب الشاعر نحو هذا المبدع الروسي، الذي أنهى حياته متحرراً، سينشد كذلك إلى تجربة الشاعر المستقبلي الروسي، فلاديمير ماياكوفسكي، الذي حسم، هو الآخر، معضلته الوجودية عن طريق الانتحار، ومن ثم الإغواء الكبير الذي مارسه الأعمال الشعرية، والمسرحية، التي كتبها في أثناء مرحلته الإبداعية المستقبلية الخالصة، كمسرحية «فلاديمير ماياكوفسكي»، وقصيدتي «غيمة في بنطلون»، و«الإنسان»، على مخيلة الشاعر لتلقى بهذا سبيلها إلى قصائد عدة في المتن، وذلك انطلاقاً من ديوان «الطائر الخشبي». ولأن الخط الشعري للشاعرتين أناأخमतوفا، ومارينا تسفيتايفا، يتقاطع، بشكل ضمني، مع الخط الشعري لحسب الشيخ جعفر فسيكون هذا سبباً منطقياً لافتتاح التجربة الشعرية على جوانب من عالميهما الشعريين. إن ارتيابهما من الثورة الاشتراكية، وتلفعهما بحزن وجودي أصيل، ثم الحس الانتقاري، المأساوي، المعادل لترقب يورديس قدوم أورفيوس في الأسطورة الإغريقية، الذي يلون قصائدهما، هذه الاعتبارات كلها تسوغ ملموسية المواظفة التناصية التي لنصوصهما الشعرية في رحاب المتن، سواء تعلق الشأن بدواوين: «المساء»، و«المسبحة الوردية»، و«صلاة لراحة الموتى»، لأخमतوفا، وأبدواوين: «قصيدة الجبل»، و«قصيدة النهاية»، و«بعد روسيا»، لتسفيتايفا، هذا علاوة على قصيدتها المدمرة التي رثت بها ماياكوفسكي، عقب انتحاره، والمعنونة بـ «إلى ماياكوفسكي»، إذ يتعالق معها، وعلى أكثر من وجه، أغلب المراثيات التي خص بها الشاعر مرثييه من الشعراء العرب المعاصرين.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى سيلجأ الشاعر إلى أعمال فريدريش هولدرلين، وبخاصة منها دواوين: «قصائد غنائية»، و«المراثي»، ثم «الأناشيد»، التي تنسحب منها ظلال كثيفة على جل قصائد الديوان الثالث، والرابع، والخامس، بالمتن، وحسبنا أن نمثل بقصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، الحاملة لبصمة جليلة من قصيدة «ديوتيميا» لهولدرلين، الموجودة بديوانه «قصائد غنائية». وتوازي مع هذا ستقتطع أعمال الشاعر راينر ماريا ريلكه، هي الأخرى، لنفسها أجزاء وافية من مساحة المتن، وذلك ابتداء من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وبالأساس دواوينه: «قصائد جديدة»، و«صلاة لراحة الموتى»، و«مراثي دوينو»، ثم «سونيات إلى أورفيوس». وعلى سبيل الإشارة فإن الأسطر الشعرية التي تداخل قصيدة «في الحانة الدائرية»، ولوأن الشاعر يخبر في الهامش بكونها مأخوذة من ديوان «سونيات إلى أورفيوس»، الجزء الثاني، هي، إن شئنا التدقيق، من السونية السادسة في هذا الجزء.

وما قلناه عن أشعار هولدرلين، وريلكه، يحق قوله بخصوص التحقيقات التناسية التي أنجزتها التجربة الشعرية في تفاعلها مع ديوان «أزهار الشر» لشارل بودلير، وتحديدًا مع قصائد قسمه الأول التي تكثف أزمة الشاعر الفرنسي في استقصاء المعنى الجوهرى للمرأة، للجمال، والحب، تكثيفها لأزمة الوجود الشعري والروحي لمبدع من طرازه. فما أكثر القصائد، في المتن، التي تفتح إلى التخيلات البودليرية الرحبية، مستفدة منها عناصر تدعم بها ما تقوم به من اصطناع للحظات اغترابية، وعشقية، متخيلة يراد بها، في العمق، ما تنوء به التجربة الشعرية، بعامة، من محمول رؤياوي مأساوي.

وفي قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، تواجهنا معالم نصية ساطعة من قصيدة «الأرض الخراب» ل. ت. س. إليوت، وكذلك من قصيدة «الهائمة في نومها» لفديريكو غارسيا لوركا، وبسبب ما لقصيدة لوركا هذه، التي يأويها ديوانه المتألق، «الأغاني الغجرية»، من أهمية شعرية، سواء من الجانب الإيقاعي أو من حيث مبنائها الحكائي أو المجازي، نقصد التوظيف الناب لإشارية اللون الأخضر بوجه أخص، فستمتد آثارها إلى قصائد أخرى من غير هذه القصيدة، وهي «هبوط أورفي»، من نفس الديوان، و«خيطة الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوزربعة»، الشيء الذي يفيد ثقل حضور الخيال الشعري اللوركوي في التجربة الشعرية. وفي مقابل هذا هناك ما نجده، أيضا، من تماه تناسي، في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوزربعة»، مع قصيدة إدغار آلان بوم المعروفة بـ «الغراب»، بحيث يصل الأمر، أويكاد، إلى تناوب متكافئ بين الشعارين على التكلم الشعري، بينما سيتم الاستناد على قصيدة للشاعر الشيلي بابلونيرودا في بناء موضوع قصيدة «حورية البحر»، من نفس الديوان، وذلك إضافة إلى استفادة الشاعر من قصيدتي بوشكين، وبلوك، المتحدث عنهما سابقا.

وبالرغم من تلامح المرجعية الشعرية الصينية، واليابانية، على شكل مقتطفات تصديرية في بعض قصائد ديوان «في مثل حنوزربعة»، كـ «الليلة الرابعة عشرة»، المصدرة بأبيات شعرية للشاعر الصيني لويو، و«في مثل حنوزربعة»، المصدرة بأبيات شعرية للشاعر الياباني بوسون، و«الخطوات»، المصدرة، هي الأخرى، بأبيات شعرية لشاعر ياباني ثان هويسا، ثم «عائر الضباب»، المصدرة، بدورها، بأبيات شعرية لشاعر ياباني ثالث هوياثيو، فإن اختراق التجارب الشعرية لهؤلاء الشعراء يتعدى حدود القصائد المصدرة ليطول الغالبية من قصائد الديوان الخامس، وخاصة منها «مرثية الأمير ميشكين»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، التي تستوفي قسمات بارزة من الشعرين، الصيني والياباني، لا من حيث دقة الهندسة البنائية أو التنامي الذاتي للصور الشعرية، أو الاحتفاء بالألوان، أو الإنصات إلى ما يمليه الباطن في

شعرنة الموضوعات والمواقف.

وإذا ما انتقلنا إلى المجال الروائي ففضلا عما لرواية «الأبله»، لفيدور دوستوفسكي، من حضور بالغ في قصيدتي «التحول»، و«عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، وقصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، علما بأن المسألة التناسية في هذه الأخيرة تأخذ هيئة إعادة كتابة صريحة للرواية، يمكن الحديث أيضا عن الحضور القوي الذي تتمتع به رواية «الدون كيشوت»، لميغيل دي سرفانتيس، في قصيدة «النهاية الثانية»، من ديوان «نخلة الله»، وقصيدة «الرابعة الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وقصيدتي «عين البوم»، و«الرقصة المؤجلة»، من ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، ورواية «تاييس»، للروائي الفرنسي أناتول فرانس، في قصيدة «الرابعة الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، ثم قصة «ماجدولين أوتحت ظلال الزيزفون»، التي نقلها مصطفى لطفي المنفلوطي عن قصة للكاتب الفرنسي ألفونس كار، في قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية».

أما بشأن الأعمال المسرحية المؤثرة في التجربة الشعرية فمن واجبنا الإلماع إلى مسرحية «فيدرا» لكل من يوريبيدس وجان راسين، الفاعلة في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، التي تشغل في رحابها كذلك مسرحيتا وليام شكسبير، «هاملت»، و«روميوجوليت»، على أن مسرحية «هاملت» ستشتغل، زيادة على هذه القصيدة، في نسج قصيدة «الطائر المرمري»، من نفس الديوان، وقصيدة «الرابعة الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، مثلما ستتحقق قصيدة «عائر الضباب»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، صوب مسرحية أخرى شكسبيرية هي «العاصفة». هذا وإذا كانت قصيدة «خيوط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، قد انفتحت، تناسيا، على مسرحية «الطريق إلى دمشق»، لأوغست سترندبرغ، فإن قصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، ستختار الاستغلال بالجوانب المسرحية المخيم على نصين مسرحيين لكل من هنريك إبسن، وفريدريش دي لاموت فوكيه.

وفيما يتعلق بالنصوص الدينية، وعلى شاكلة ما قام به الشاعر حينما صدر قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، بمقتطف من نص ديني هو «نشيد الإنشاد»، سنلفيه يوظف في قصيدة من ذات الديوان، هي «الصخر والندى»، قصة يوحنا المعمدان، المبشر برسالة المسيح، والذي قطع له رأسه الملك التبطي، هيرودس، وأمر بوضعه في طبق من فضة، وذلك تلبية لرغبة زوجته، هيروديا، وابنتها، سالومي، هذه الأخيرة التي كانت رقصتها أمام الملك، كما يرد في القصة، ثمن قيامه بفعلته الشنيعة تلك، مدمجا إياها، أي القصة، في قصة استشهاد الحسين بن علي في كربلاء. وبنفس الديوان سيوظف، أيضا،

أحد أقوال المسيح، في قصيدة «الكهف القديم»، وقصة الإسراء والمعراج الإسلامية في قصيدة «طوق الحمامة»، أما في قصيدة «الخطوات»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، فسيوظف قصة بلقيس، ملكة سبأ. وقريبا من النصوص الدينية تمثل النصوص الصوفية أحد الروافد الأخرى الأساسية للتجربة الشعرية، وهذا ما يظهر إن عبر تصدير قصيدة «أوراسيا»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، بشذرتين صوفيتين لجلال الدين الرومي، وقصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، بشذرة صوفية للصوفي الهندي كبير KABIR، وأمن خلال استدراج جوانب من التجربة الصوفية للسهروردي المقتول إلى كنف قصيدة «النيزك»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة».

ولئن عمد الشاعر إلى التوكيد على النزوع الفلسفي للأنثى الشعرية التي نجدتها تقول، مثلاً، في إحدى قصائد المتن:

- عندي الأغاني الجميلة

والمعطف الرث، عندي الحذاء الملوث بالطيب

والمعجم الفلسفي¹²⁹.

فعلل هذا الأمر مما يصب في صميم الفاعلية التناسية في المتن، بحيث زيادة على تصدير قصيدة «النيزك»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، بشذرة فلسفية لفريدريش نيتشه، وقصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، بشذرة أخرى لأفلاطون، فهو سيستثمر من فلسفة عمانوئيل كانط، صاحب «نقد العقل الخالص»، و«نقد العقل العملي»، أفكاراً تدور حول قوة الجذب وقوة التنافر في الكون، وحول نشأته الذرية ودائرية مساره، وهي الأفكار التي تنضاف، في قصيدة «النيزك» بالذات، إلى فكرة الغربة لدى السهروردي المقتول لتتشكل بذلك خلفيتها المرجعية الرئيسية.

وعن الخطاب العشقي فموازاة مع ما تحفل به المقطعات التصديرية من نصوص تحيل على الحب، وعلى لذائذه وأهواله، يبقى أهم مرجع توكأت عليه التجربة الشعرية في هذا المضمار، خارج أغنيتي الحب السومريتين القائمتين في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، والأغنية العشقية السومرية الثالثة المتداخلة مع قصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، هو كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، الذي تتجاوز العلاقة التناسية معه مجرد إسناد عنوانه إلى إحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، إذ لا تقلت أغلب المواقف الشعرية، العشقية، في القصائد، من آثار تمثله الفلسفي العميق لعاطفة

129. حب في الممر، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 410.

الحب، وتغوره الفطن لتداعياتها الجسدية والروحية المتواشحة.

ومن حيث التناص مع الخرافات يمكن تسجيل توارد قرائن نصية متنوعة من حكايات السندباد على مدى ثلاث قصائد من ديوان «نخلة الله»، هي «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجدوع»، بينما ستلتئم في سياق قصيدة واحدة من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، هي «الرباعية الثالثة»، كل من خرافة القارب الذهبي، وخرافة الجنية ذات الشعر الذهبي، وخرافة إشعال الصبايا للنار وإلقائها في النهر ترحيباً بمقدم فصل الربيع، وهي كلها خرافات تستوطن الخيال الشعبي في الجنوب العراقي. أما في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، فيستمر استسفاف خرافة من الآداب الغربية هي خرافة سندريلا، وكذلك خرافة تمارا الجيورجية، ضمن قصيدة «الرباعية الثالثة»، التي سبق لفلاديمير ماياكوفسكي، الذي قضى طفولته بـجيورجيا، أن استثمرها في قصيدته «تمارا والمارد». ويدور محكي هذه الخرافة حول «أميرة تعيش في برج عال، تختار من الأسرى كل أمسية أسيراً تقضي معه الليل، وقبيل الفجر تلقي به من كوة في أعلى البرج إلى الماء المندفع»¹³⁰، هذا بالإضافة إلى توظيف خرافة حورية البحر ضمن قصيدة «حورية البحر»، التي يأويها ديوان «في مثل حنوز الزبعة».

ويتبين مما استعرضنا مدى خصوبة وتنوع المرجعيات الثقافية التي اغترفت منها التجربة الشعرية، ثمّاشيا مع حاجاتها التناسية الملحة، عناصر، وقرائن، وصورا، وأفكارا، وذلك من أجل إثراء تعبيريتها والرفع من مستوى اشتغالها الرؤياوي، لكن مقتضى قاعدتها الأسطورية الحاسمة سيلزمها بالالتفات، تلقاء طبيعتها، إلى المرجع الأسطوري لاقتراض جملة من المحكيات والجماليات الأسطورية الكفيلة بتصليب هذه القاعدية. إن التجربة تقوم ببناء شعريتها في انشراط تام بسيرونة المكون الأسطوري الفاعل في فضائها، أي بحاصل تفاعل أسطورة دموزي وإينانا وأسطورة أورفيوس ويوريديس، بحيث سينتج عن تغليب الأسطورة الإغريقية على الأسطورة السومرية تجريد الإلهة إينانا من امتياز تقلبها بين الموت والحياة، والزج بها إلى نفس المآل الأحادي الذي كان من نصيب يوريديس، ألا وهو الموت النهائي. ولعل ما تناولناه، وما سنتناوله، من أوجه الاشتغال الشعري / الأسطوري في المتن يبقى من صميم المقاربة التناسية لأنه ينفضي، عمقيا، إلى إيضاح إواليات التفاعل بين تجربة شعرية حدائية وبين أسطورتين متفارقتين، وتشخيص كيفية انجيازها، بدافع من توجهها الرؤياوي، إلى الأسطورة الإغريقية، وذلك بدعمها لمختلف سبل الاختراق الأورفي لبنية الأسطورة السومرية.

وإذن فالمقصود بالمرجع الأسطوري، في السياق الحالي، هو جماع الأساطير

المستحضرة في المتن، المواكبة للأسطورتين المركزيتين، والمنضوية إلى إحدى خاناته الدلالية: الاغتراب، أو الحب، أو الموت، والمؤججة، بالتالي، للرؤيا الأورفية بما هي رؤيا مأمية، فاجعية. وفي هذا المنحى يمكننا فهم انشداد الشاعر إلى أساطير إغريقية وعراقية قديمة بالأساس، مع ما يعنيه هذا الانشداد من تقوية لازدواجية القاعدة الأسطورية في المتن، وإسناد لهيمنة الخياليين الأسطوريين، الإغريقي والعراقي القديم، على مساحته النصية العريضة.

فحتى تنشحذ رمزية إينانا السومرية إلى الجمال، والحب، والإيروسية الخلاقة سيلجأ الشاعر في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، إلى جعل أفروديت، إلهة الجمال والحب في الميثولوجيا الإغريقية، التي تعادلها فينوس عند الرومان، مضاعفة مستحقة، إلى جانب مضاعفات أخريات، لإينانا في بهائها، وأموتها، وإغداقها الأنثوي الأسطوري. وكما يفاقم رمزية إيرشكيجال، إلهة العالم السفلي في الميثولوجيا السومرية، إلى البشاعة، والرعب، والمحق، سيعمد في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط... في المرأة»، إلى إبدالها، دونما ذكر للاسم، برمزية ميدوزا، إحدى إلهات مملكة الموتى في الميثولوجيا الإغريقية، التي يتدلى شعرها خصلا من الشعبين والأفاعي، في حين تكفي نظرة مارقة من عيونها المتوقدة لتحويل عتاة الجبابرة إلى مجرد كتل متحجرة فأحرى المخلوقات الضعيفة.

وإلى جانب هاتين الأسطورتين، المتقصدتين من طرف الشاعر، توظف أسطورة إغريقية أخرى هي أسطورة ربّات الشعر، وذلك من خلال التلاقح التناسلي الثابت في قصيدة «الملكة والمتسول»، من الديوان المذكور أعلاه، مع الصورة التي ابتناها دانتي أليغييري لجبل برناسوس، موئل ربّات الشعر في التخيل الأسطوري الإغريقي، حين تعبّره، في جزء المظهر من «الكوميديا الإلهية»، عن تجاوز فتنة حبيبته بياتريس لمقدرة الشاعر في الوصف والتمثيل. أما في قصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، من ديوان «في مثل حنّو الزوبعة»، فنجدنا بإزاء أسطورة ربّات الجمال، الإغريقية بدورها، مكثفة عبر المقتطف الشعري الأفلاطوني، توظف، بكامل الفاعلية، انطلاقاً من موقعها التصديري المرسوم لها.

ولكون الأفق الرؤياوي الذي تنقل عنه التجربة الشعرية يملأه الموت والدمار والتبدد، فهي ستلغي ذاتها مرغمة على التقاطع مع نصوص أسطورية سومرية تتمحور حول هذه المعاني وتتركزها. لذلك فإن كانت قصيدة «الملكة والمتسول»، لمرة أخرى، قد عنيت بالتعبير، في أحد سياقاتها، عن منتهى القوة اتكاء على رمزية «الثيران المجنحة»، ونفس الشيء فعلته قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، عند توسلها بالصورة الرمزية المهيبة لـ «ثيران آشور»، فإن قصائد كثيرة ستسلك طريقاً مضادة تستقيم في عرضها دلالات وآخيلة تستحث جوهر فكر الموت والدمار والتبدد، أو، بالأولى، مبدأ هشاشة الوجود، الذي تتأسس

عليه أساطير أخرى مغايرة.

من هنا مصدر التناص مع ملحمة جلجامش السومرية. فالرحلة المتخيلة التي قادت الأنا الشعرية إلى العالم السفلي، مثوى الموت، لتضيّع إينانا وتفوز بمعرفة معنى الغياب، غياب المرأة المبحوث عنها وموت الذوات الأصيلة، المتفردة، شبيهة برحلة جلجامش، الملك-الإله، الذي حكم مدينة أوروك السومرية أواسط الألف الثالث قبل الميلاد، إلى حيث يقيم أوتنابشتم، أونوح السومري، لا ليتعرف على حقيقة موت صديقه إنكيذو وكفى، بل وليستخلص، في آن معاً، من حكمة رجل الطوفان انطباق مصير صديقه عليه هو أيضاً، وبأن الخلود هو من حق الآلهة لا غير. وكما سيكون رثاء جلجامش لإنكيذو بمثابة رثاء منه لذاته، وأستباق منه لموته المؤجل، فإن رثاء الشاعر لرفقائه المرتحلين، واحداً تلو الآخر، إلى عالم الموت إن هو إلا تشييع ضمني للأنا الشعرية، وارتداد متجاسر منه لعالم لا مفر منه لأناه المنتدبة بعد عجزها عن استعادة مغزى الوجود.

فلا جدال في «أن ملحمة جلجامش نتاج بابلي صرف، بلغتها وخيالها ومضامينها، إلا أنها بكل تأكيد ترجع إلى أصول سومرية قديمة كانت المنبع الذي استقى منه المؤلفون البابليون مادتهم، إذ يمكن القول بصورة عامة إن الملحمة، موضوع البحث، تقع في ثلاثة أقسام رئيسية: الأول منها يدور حول الأعمال البطولية لجلجامش ورفيقه إنكيذو، بينما يروي القسم الثاني قصة الطوفان العظيم وحصول رجل الطوفان على الخلود. أما القسم الثالث فإنه يتعلق بمسألة الموت، والعالم الأسفل»¹³¹. ومع أن التجربة الشعرية لا تصرح بأسماء شخوص الملحمة، مثل جلجامش¹³²، وإنكيذو، وأوتنابشتم، وسدوري.. أوبعض القرائن الرئيسية الدالة عليها، كغابة الأرز، والصراع مع الوحش خمبابا.. فإن مناخها الأسطوري العام ليسري في جوانب من قصائد: «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجدوع»، من ديوان «نخلة الله»، و«الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، والنطاق الكلي للقصائد - المراثي في المتن، ك «مرثية كتبت في مقهى»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«الإقامة على الأرض»، و«توقيع»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، و«عائر الضباب»، ثم «تهجدات»، من ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، مع تحاشيها، بطبيعة الحال، للاسترجاع الصارخ

131. الدكتور فاضل عبد الواحد علي : ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع 1، أبريل - ماي - يونيو 1985، ص 35-36.

132. إذ هو الوحيد الذي يشار إليه لكن في الهامش الخاص بقصيدة «الملكة والمتسول»، ضمن هوامش ديوان «الطائر الخشبي»، وذلك في سياق حديث الشاعر عن هبوط البطل الملحمي، في رؤياه، إلى العالم السفلي.

أوالمعاودة الخطية، مما قد يستفاد منه كونها محض استنساخ للملحمة، وذلك لأن «حسب الشيخ جعفر بارع في إخفاء استعاراته التراثية»¹³³. ومثلما «أقصّ الموت مضجع البطل جلجامش فهام على وجهه في الصحارى باحثاً عن جواب، وراح مؤلف الملحمة يجسد الذعر من الموت فتياً فيطلق على الموت عدة صفات وكنى : فهو النازلة والمصير والمثل - المتحكم والمفرق، بل صار الموت ملازماً لجلجامش منذ غياب صديقه»¹³⁴، سيشكل استغراق الأنا الشعرية في ميتات الذوات المراثية مناسبة لاستنهاض الأسئلة الشعرية المؤرقة من قبيل ما معنى غياب إينانا؟ وما جدوى بقاء من يتعلق برمزيتها بغض النظر عن الاسم الذي قد يختاره لها؟ ثم هل من فائدة في زوال إينانا وبقاء العالم؟ أوليست هي من يجسد صورته المثلى، المستحيلة؟

إن اندثار الجوهر الأنثوي من الوجود لا بد وأن يستتبع افتقاد العالم، من جهته، لجوهره وسقوط مغزى استمراره ودوامه. هذا الاستتباع سيكون من مضاعفاته التناسية استرفاد التجربة الشعرية لنص أسطوري سومري لا يقل أهمية عن ملحمة غلجامش، ونقصد به مسرحية «رثاء أور». وعلى العكس مما جرى مع ملحمة غلجامش، بحيث لم يقع التصريح، على الصعيد التناسي، بأسماء شخوصها أو ببعض لوازمها الفضائية والحكاية الأساسية، سيرد اسم أور صريحا لمرتين متتاليتين في المتن، أولاها من خلال هذا المقطع :

- فأرى الموت سريرا وابتهاال

جرّة خاوية من طين أور،

وأرى الموت حصيرا وابتهاال

قشة يحملها سرب طيور¹³⁵.

أما الثانية فضمن المقطع التالي:

- اتركيني أَلَمْ تقاطيع

وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة

الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات¹³⁶.

133. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 157.

134. صالح العياري : ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س 24، ع 287، يناير 1986، ص 43.

135. الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 196.

136. السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة ...» س 1، أ. ش، ص 313.

أما المرة الثالثة فسيرد، في المقطع الآتي، مضمرا في اسم شبعاد، ملكة مقابر أور الأسطورية:
- وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني!

دعوني أوسده زندي وألبسه تاجي..
«وفي الريح هذا الرنين القديم»¹³⁷.

لكن من غير هذه المعطيات فنحن لا نعثر على اسم الإله نانا، والإلهة نينكال، بطلي المسرحية، أو أسماء الآلهة: إنليل، أنو، ومونليل، التي دمرت المدينة، كما لا أننا لا نلقى تفاصيل حيوية يصورها النص المسرحي الأسطوري. فابتداء من المشهد الأول «نرى أن الجوقة والشعب يريثان بشكل مؤلم المدينة المدمرة حيث يتم الإخبار عن نينكال ونانا، كما أنه في المشهد ذاته يتم رثاء مناطق مقدسة للمدن السومرية، كما يستعرض لنا كذلك طقس المدينة وكيف أن القوة الإلهية قد تحولت إلى عدوقاس وضع قوته بيد الأعداء»¹³⁸. ومثلما تختزل أور مدائن سومر وحواضرها، كأوروك، وأريدو، وكيش، ونيبور، فيضحى خرابها رمزا لخراب عالم بأكمله ستترج التجربة الشعرية إلى تبثير دلالة الخراب الكوني الشامل توسطاً برمزية الاندمار التي تحبل بها أور. إن دمارها بقدر ما يعني دمار العالم السومري القديم يكثف، على صعيد أرحب، دمار مطلق العالم، وما خلوص الأنا الشعرية، مع تمام التجربة الشعرية، إلى لاجدوى الوجود سوى الوجه الموازي لإحساس الإله نانا بأن ما تحطم في أور لهوشيء أكثر من الأبدان والدور والمعابد.. إنه المغزى الروحي العميق لحضارة بأسرها.

وبغرض مفاقة دلالة الخراب هاته، في صلب المتن، ستتجه إحدى القصائد، مثلا، إلى استثمار أسطورة سومرية رديفة تصور كارثة عظمى كانت قد ألمت ببلاد سومر كلها، وكانت الإلهة إينانا، ويا للمفارقة الرمزية، هي من تسبب فيها:

- قطفت ذات يوم

زهرك الفريده،

وكنت مثل الظبية المرهقة الطريده

غارقة في النوم.

وحيثما أفقت من رقادك الطويل

137. تهجدات، «في مثل حوال الزوبعة»، ص 124.

138. مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية: د. عوني كرومي، مجلة «الأفلام»، س 14، ع 6، مارس 1999، ص 9.

وقلت : من خضب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل ؟

تلطخت بالدم كل عشة وزهره

وامتلأت بالدم كل بثر،

وأترعت بالدم كل جرّه..¹³⁹

إن هذه النظرة المتعففة التي تعتبر إينانا فاكهة محرمة بعيدة عن متناول البشر، وتعتقد أن التعلق بها فيه مجلبة للكوارث والملمات ليس إلّا، مصدرها أسطورة إينانا والفلاح شوكليتودو Shukalletudo. وتروي الأسطورة أن الإلهة السومرية كان قد «أنهكها التعب من جولة كونية قامت بها، فاستسلمت لسلطان الكرى في بستان جميل لأحد الناس من البشر. ويدوانها كشفت عن مفاتها الأثوية خلال النوم، فوقعت عينا البستاني على مفاتن جسدها فاغتصبها وهي نائمة. وعندما صحت من غفوتها ورأت ما حلّ بها استشاطت غضبا وحاولت الانتقام من البستاني، غير أنها لم تستطع العثور عليه، إذ أنه هرب من المدينة عملا بنصيحة والده، فلجأت إلى الإله الذكر الحكيم "آنكي" طالبة النصح والإرشاد وتفلح أخيرا في تسليط ثلاثة أنواع من الأوبئة على بلاد سومر يذهب ضحيتها الصالح والطالح في آن واحد»¹⁴⁰.

فأول هذه الأوبئة كان هو إحلال الدماء محل المياه في الآبار، بينما تمثل الثاني في تسليط ريح شديدة مدمرة على أرض سومر، أما الوباء الثالث فقد بقي طيّ المجهول «لأن النص المسماري مخروم في هذا الموضع»¹⁴¹، بيد أن الشيء المؤكد هو أن جرأة الفلاح السومري على إينانا كانت «سببا في إنزال العقاب به وببلده»¹⁴²، والمقطع الشعري الأنف يرينا كيف «أعاد الشاعر صياغة هذه الأسطورة بمرآة جديدة، وشفافية موحية، وتعابير وصور حية»¹⁴³، وذلك بما يفاقم دلالة الخراب ويعمقها.

على ضوء ما تقدم يظهر لنا مدى تجذر معرفة الشاعر بالتراث الأسطوري، فهو قد «استطاع بالتفافه إلى التراث العراقي «والشعر السومري خاصة» أن يجعل لقصيدته نكهة

139. الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 204-205.

140. محمد وحيد خياطة : عندما كانت المرأة.. إلهة، مجلة «المعرفة»، س 22، ع 259، شتبر 1983، ص 194.

141. د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986، ص 84.

142. نفسه، ص 83.

143. سليمان كامل : الشعر العربي المعاصر بين الحداثة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س 3، ع 10، 1985. ص 39.

متميزة¹⁴⁴، محاولاً، عمقياً، «تفجير الطاقة الحية في التجربة الإنسانية مهما أوغلت في التاريخ من خلال التجسيد الدرامي، وفي ذلك يتميز حسب عن سواء ممن تناولوا التراث العراقي القديم»¹⁴⁵.

بهذا نكون قد أخذنا فكرة عن الخلفية الإبداعية والثقافية التي استند إليها ذهن الشاعر ومخيلته في بناء التجربة الشعرية وترصيصها. ومع أنه من الصعب فصل عناصر هذه الخلفية عن بعضها البعض أو إجراء نوع من التمايز بينها فإن الذي يسترعي النظر فعلاً، على مستوى الفاعلية التناصية، هو بروز الدور الإرفادي، داخل التجربة، لأسماء بعينها، ونصوص بذاتها، إذا ما قيس بدور باقي الأسماء، والنصوص، القائمة في فضائها. وإذا نؤكد على الطابع الإجرائي البحث لهذه المفاضلة يحسن بنا، قبل الشروع في مقارنة بعض التمظهرات التناصية المحددة في المتن، أن نخص الأسماء، والنصوص، الأكثر تأثيراً، كما قلنا، بوقفه مترتبة قد تفيدنا في الظفر بالملامح المشتركة بينها من جهة وبين الشاعر وتجربته الشعرية من جهة ثانية.

وإذا ما بدأنا بالشعر، العربي تحديداً، فلا مناص لنا من التأشير على كون أبي نواس «760-816م» يعد من أكثر شعراء العربية، القدامى، قرباً من أسئلة الشاعر ومن همومه الوجودية. ف «الشعر عند أبي نواس يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السفر إلى أقاصي الكيان البشري والعيش في حالات روحية نادرة»¹⁴⁶، لذا فإن الممارسة الشعرية تأخذ عنده مقام «شعلة تلتهم كل عائق، سيات كان دينياً أم مجتمعياً. أما الغبطة، بالنسبة إليه، فلا تتأني من المباح والجائز، بل إن مصدرها، على العكس من ذلك، هو انتهاك الطابو والممنوع»¹⁴⁷.

إن أبا نواس لم يكن فقط هو تلك الأسطورة المسطحة التي انتسجت حوالي شخصيته، أي كونه مجرد شاعر شاذ ومتهتك. إنه شاعر كبير إلى حد أنه سيخرج بشاعريته الناضجة حتى النقاد القدامى الذين كانوا يربطون الشعر بالأخلاق، وأجدر من هذا بالإشارة نبل التجارب العشقية التي عاشها مع نساء أحبهن كما يحب كبار الشعراء، بحيث يحفل شعره بذكر عريب، ودنانير، وعنان، وجنان. ولأن جرح جنان، ولنلاحظ رمزية الاسم إلى الفردوسية، سيكون من الإيلازم بمكان لروحه ستغدو هذه المرأة أفق نجاته الأوحى من رتوب الوجود، تماماً كما إينانا في

144. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 160.

145. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 216.

146. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص 54.

147. Adonis : Introduction à la poésie arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 79-80.

شعر حسب الشيخ جعفر. «فهو قد رأى فيها مثال الطهر الأنثوي الذي حطمت أمه، فأمسك بها كما يمسك الغريق بالخيوط الأخير الذي يحمل له أمل النجاة»¹⁴⁸. ولما قبلت به زوجها، بعد طول مماعة، «اشتد أن يتوب عن اللواط فرفض. ولابد أنه استكشف أنه كان يمّتي نفسه بأمنية محتوم لها الإخفاق»¹⁴⁹.

لكن أن يتعذر زواجه منها، ثم ترحل هي بعيداً عن بغداد، مستقر الشاعر، إلى البصرة، الحاضرة الإسلامية القابعة في أقصى الجنوب العراقي، أي في بلاد سومر بالذات، فلعل هذا ما يشيع في قصة حبهما المأساوي نفس الاحتداد الروحي الذي يطبع محنة البحث، في نطاق التجربة الشعرية التي تعيننا، عن إينانا، و، بالتالي، عن «يدن» السومرية. إن هذا الجرح يجسد مفارقة عثور أبي نواس على مثله الوجودي الأعلى وتضييعه له في نفس اللحظة، ومن ثم تكرار تضييعه الأول لأمه، أو، بالأحرى، للرحم الأنثوي، البدني، الذي منه كان سقوطه إلى ابتئاس العالم. وفي هذا المنحى بالضبط يلزم أن نقرأ خمرياته، لأن الخمرة لديه هي أكثر من مشروب مهذئ، إنها كينونة أنثوية تمنحه نشوة الاستيهام الخيالي، بله الروحي، في روعة النساء-الأرحام، في الأعماق اللامرئية لعريب، ودنانير، وعنان، وجنان، انتهاء إلى أمه. ف«الخمرة كائن حي يتكلم ويرى»¹⁵⁰، كما أنها «ينوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله. فهي مصباح وصباح، وهي لغة أولى»¹⁵¹.

أما في الشعر العربي الحديث فما من شك في أن الشاعر اللبناني إلياس أبا شبكة «1904-1947» يبقى، بالنظر إلى حذية تجربته الشعرية، أولى الشعراء العرب المحدثين بالانتماء إلى الرحابة الرؤياوية التي كتب داخلها حسب الشيخ جعفر نصوصه الشعرية. وسواء في ديوان «القيثارة» 1926، أو في ديوان «غلاء» 1932، أو في ديوان «أفاعي الفردوس» 1938، أو في ديوان «الأحان» 1941، أو في ديوان «نداء القلب» 1944، أو في ديوان «إلى الأبد» 1945، فإن ما يتكشف عنه هذا الرصيد الشعري، القيم في الشعر العربي الحديث، هو كيف تستطيع الحساسية الشعرية الرومنتيكية أن تستنبت، من قلب مأساوية الحب، الأسئلة المصيرية الأشد جسارة واعتنافاً. ف«لقد كان الحب إمكاناً من إمكانات عدة، ولكنه كان يتبدى كالإمكان الأكثر قدرة

148. الدكتور محمد النويهي: نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، بيروت، بدون تاريخ، ص83.

149. نفسه، ص85.

150. Adonis: Introduction à la poésie arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 80.

151. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص51.

على التحقق والأكثر استيعاباً أو امتصاصاً لرؤية الوعي المصدومة¹⁵². إن خروجه، الشرعي، من معطف بودلير الشعري، وانضغاط فكره وخياله تحت أهوال الخطيئة، والسقوط، والضياغ، في صورتها التوراتية والإنجيلية، لمن العوامل التي منحت الأنوثة قيمة ترميزية استثنائية في شعره. فهو «يعيش في مسافة يحدها طرفان: الأول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر. والثاني العالم، أي الواقع أو الدنيا، وفي هذا الطرف الثاني يكمن الشر. إنه فردوس لكنه ملئ بـ«لأفاعي»¹⁵³. ذلك أن لحظة الحب إن كانت، في الأصل، لحظة فردوسية، و«كانت غلواء وكانت ليلي... رمزا ينسجه الشاعر معادلاً للعالم الذي يفقد»¹⁵⁴، فإن استبصاره للعمق من هذه اللحظة، بما هو نزول إلى قاع الروح، سرعان ما سيفضي به إلى «سرايب نفسه المظلمة، فإذا هو في عتمة اللذة الجسدية، وإذا بالأفعى تقترب منه وتنثف سمومها فيه»¹⁵⁵.

إن المأزق الروحي الذي يعبر عنه شعر أبي شبكة هو استحالة القبض على الجوهر الخفي في الجسد الأنثوي، لأن انفلات هذا الجوهر إن كان يعني شيئاً فإنما هو يعني اليأس من عانم يضمّر في جسده المخرب الحقائق المطلقة التي لا مسوّغ للوجود من دونها، ولهذا سيكون «خروج» غلواء» من قريتها عذاباً أشبه بهبوط الإنسان إلى الأرض بعد خروجه من الجنة. فلا غراء الذي تحمله مدينة «صور» ذات الماضي العريق لا يلبث أن يتضح خذلاناً لغلواء وصدمة قسبة لأحاسيسها¹⁵⁶، لأن العصر الفينيقي الذي تختزله المدينة سيتحول إلى مجرد برهة أقلّة، منحطة. «فهذه هي صور: خرائب وبقايا بعد أن كانت مدينة الحصار والتاريخ العريق.. أما الحياة داخلها فهي إثم وجريمة»¹⁵⁷. انخزال الإنسان جرّاء الصورة الشائنة لعالم مفصل على مقاس الحلم الشعري هو ما سيشكل إذن نقطة التلاقي بين الشاعرين، وعليه فقد كان طبيعياً أن يقر حسب الشيخ جعفر بجذرية وثناء ما عقده الشاعر اللبناني من تطلعات روحية على نسوة رمزيات يؤثّن نصوصه الشعرية، كغلواء Olga، وليلى، ودليلة، حبيبة شمسون البطل الملحمي

152. د. منى العيد : في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ص 66.

153. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص 88.

154. د. منى العيد : في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ص 54.

155. الدكتور شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، بدون تاريخ، ص 161.

156. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 278.

157. نفسه، ص 279.

العبري، وبنات النبي لوط.. إذ يقول: «قرأت الشاعر إلياس «أبو» شبكة واكتشفت في نتاجه موهبة شعرية فذة، وتجربة غنية خصوصا في مجموعته "أفاعي الفردوس"»¹⁵⁸.

وعند اتجاهانا إلى الشعر الغربي سوف نلقى العديد من الأسماء، والنصوص، التي شقت لها ممرات وسرايب غائرة في أرضية التجربة الشعرية. ويأتي في مقدمة هذه الأسماء الشاعر الإيطالي الكبير دانتي أليغيري «1265-1321»، ومن حيث النصوص عمله الشعري المتفرد «الكوميديا الإلهية»، الذي فتح آفاقا غير مطروقة، البتة، في الآداب الغربية، إن على صعيد اللغة الشعرية أو على صعيد البناء الرؤيوي. فقد كان دانتي معجبا بهوميروس، وهوراس، وأوفيدوس، إلا أنه سيعجب أكثر بفيرجيليوس وبلحمته الشهيرة «الإنيادة». وكما تعد هذه الأخيرة محاولة لتقليد ملحمة «الأوديسة» الهوميرية سيعمل دانتي، في «الكوميديا الإلهية»، على تقليد «الإنيادة»، خصوصا شقها المتعلق بهبوط البطل الطروادي إينياس إلى العالم السفلي. على أن «الكوميديا» مستويات متعددة أدبية ودينية وفقهية ورمزية وحضارية وتصوفية. وتعتبر الكوميديا قصة رمزية Allegory لخبرة دانتي الروحية ومساره من عالم المادة إلى عالم الروح وعروجه من الجحيم إلى النعيم مروراً بالمطهر حيث تتطهر الأرواح من أدرانها وتستحق الانتقال إلى النعمة الإلهية»¹⁵⁹.

لكن إن كان هذا النص الشعري الباذخ ثمرة لتشبع دانتي بالقيم المسيحية، وبفلسفة أفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وابن سينا، وابن رشد، في ماهيات: الألوهية، والوجود، والجوهر، والروح.. فهو يمثل أيضا ثمرة للعلاقة العاطفية المتسامية التي جمعت الشاعر بحبيته بياتريس، إذ قبل أن يكتب «الكوميديا الإلهية» كان قد كتب ما يعرف بقصيدة شبابه «بياتريس الجميلة». ولأن موتها سيكون أفسى صدمة وجودية في حياته فإنه سيرتفع بها إلى مرتبة الرمز الأنثوي المخلص من تعاسة الوجود.

إن الرحلة الرمزية المشتركة بين الأنا الشعرية وأبي نواس إلى العالم السفلي، على نحو ما تجلوه قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، تشبه إلى حد كبير رحلة دانتي الحلمية، مصحوبا بفيرجيليوس الذي اصطفاه من بين جميع الشعراء، إلى العالم السفلي في الجزء الأول من «الكوميديا الإلهية». وعلى غرار تلون إينانا، في التجربة الشعرية، بأسماء أنثوية تنكّرية فقد سبق لدانتي أن جعل بياتريس تتقنع بأكثر من اسم، كلوسي،

158. حسب الشيخ جعفر يكرم صمته الدهري، حاوره: جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27 يوليو 1984، ص55.

159. د. نذير العظمة: الكوميديا الإلهية ومخطوطة المعراج الأندلسية، مجلة «المعرفة»، س18، ع213، نونبر 1979، ص70.

وليا، وراشيل، ومارتا، وماري، مجسداً بذلك انفلاتها المزمّن، ولوان «فرجيل يظهر كثيراً داخل الكوميديا الإلهية ليطمئن دانتي إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه»¹⁶⁰.

إن مرور دانتي بمراقبي الجحيم، والمطهر، والفردوس، بحثاً عن بياتريس، و، بالتالي، عن مريم العذراء، قمة الصفاء والقدسية الأنثويين، ليعبر عن ذلك الشوق المكين إلى ملاقة الوجه الأمثل لحقيقة الباطن، وتحصيل الشفاء الروحي الناجع لما يعصف بدخيلة الشاعر من قلق وحيرة. فالمراقبي الثلاثة هي في صميمها أصعدة كيانية، و«مثلما يحصل في جميع الرحلات الصوفية فإن رحلة دانتي هي إذن بمثابة رحلة باطنية، أما غايتها النهائية فتتمثل في إله ينجز به خاطر الروح ما دامت هي ذاتها منجبرة بهذا»¹⁶¹.

وبناء على تمكّن حسب الشيخ جعفر من اللغة الروسية فسيستاح له أن يتزود، من غير ما واسطة، من عيون الشعر الروسي، وأن يدخل كذلك في علائق روحية حميمة مع أسمائه وتجاربه الأساسية. فعن سؤال حول أيهم أقرب إلى روحه من بين الشعراء الروس الأربعة الذين ترجم مختارات من شعرهم إلى العربية، وهم بوشكين، وبلوك، ويسنين، وماياكوفسكي، كانت إجابته كالتالي: «إني أقف طويلاً أمام أشعار بوشكين. إن عظمة هذا الشاعر تتمثل في بساطته. حين تقرأ بوشكين، في الروسية، تجد نفسك أمام بحيرة صافية بحيث ترى القاع كاملاً بكل كنوزه. لغة بوشكين من طبيعة الماء الشفاف، أو من معدن النار، إن لغته، باختصار، أفق مفتوح. بعد بوشكين، إني أميل إلى الشعراء الثلاثة، الذين ترجمت لهم، بالقدر نفسه»¹⁶².

ودونما مبالغة يمكننا القول إن ألكسندر بوشكين «1837-1799» يحتل، في الأدب الروسي، نفس المكانة التي لدانتي في الأدب الإيطالي. فبالإضافة إلى عناصر أسهمت في صنع أسطوره، كأصوله الحبشية البعيدة، ووضعيته الاجتماعية الأرستقراطية، وأسفاره الخارجية، ثم تعاطفه مع حركة الديسمبريين الثورية، ومعارضته للقيصر، ونفيه، ومنع طبع كتبه وتداولها، انتهاءً إلى مصرعه المبكر، إثر مبارزة، ولما يبلغ الأربعين من عمره، هناك بوشكين الشاعر الذي أحدث ثورة حاسمة في الشعر الروسي، بحيث تعتبر قصائده فاصلاً بين مرحلتين متباينتين في هذا الشعر لأنه عمد إلى الاستفادة من اللغة المحكية، ومن الذاكرة الشعبية، مع إعطائه الإيقاع 'شعري الروسي دفعة قوية غير مسبقة.

160. لوسيان بورتبييه : المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية، ترجمة : ابتهاج يونس، مجلة «فصول»، المجلد 3، ع 3، أبريل - ماي - يونيو 1983، ص 204.

161. Georges Poulet : Les métamorphoses du cercle, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 35.

162. حسب الشيخ جعفر بكسر صمته الدهري، حاوره : جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع 389، 27 يونيو 1984، ص 54.

وبالرجوع إلى إرثه الشعري الغني، كروايته الشعرية الشهيرة «يفيجيني أونيفين»، أوالتراجيديا الشعرية «بوريس غودونوف»، أو مطولاته الشعرية الذائعة من مثال «الفارس البرونزي»، و«حورية الماء»، و«العجر»، و«بولتافا»، و«ليالي مصر».. نكتشف توزع الذوات الشعرية بين النفي الداخلي، والشهوانية، والموت، مثلما نواجه رفضها الدال لكافة الابتذالات القيمة، واتسام مصائرهما بميسم أسطوري مأساوي. وإذا ما أردنا اختزال سيرها المتخيلة، في الكتابة البوشكينية، لقلنا، جازمين، إنها تنطلق من الحب ثم ترسو عند حافة الموت.

هكذا «ففي موسكو، التي كان مارًا بها خلال عام 1828، سبى المرأة التي ستصبح زوجه فينخطف بجمالها المرهف، الحالم، والأليم، تقريبا، من فرط صفائه»¹⁶³. إنها ناتاليا كونتشروف التي سيدفع، لاحقا، حياته ثمنا لشرفها، لكن أيضا لقاء صيانه للصورة التي أقامتها مخيلته للنبل الأنثوي ولقداسة الحب. فعند بوشكين «ليس الحب الذي يحياه أحد أبطاله مجرد شهية للحواس (...) بل الحقيقة هي أن العاشق البوشكينى، سواء كان الدون جوان، أوديمتري، أوفرانز، يبقى، قبل أي شيء، في حاجة إلى إشباع شهية الهيمنة التي تتجاوز، بعيدا، الذات المادية للموضوع المحبوب، لكن من غير أن تتداخل، رغم ذلك، مع الافتتان بالمقدس»¹⁶⁴.

إن الأشياء الجميلة والنيرة في الوجود ليست من الندرة وكفى، وإنما هي هشة ومعرضة للتحطم في كل لحظة. وإلى هذه النظرة المحبطة إلى العالم يعود هاجس التمثال وطغيان رمزيته في شعر بوشكين، بحيث «إن صورة التمثال المستحكمة في المصير الإنساني لا تظل منعزلة في العمل الشعري البوشكينى، لأنها منشدة عضويا إلى كلية ميثولوجيته الشعرية»¹⁶⁵. فالأمر يتصل بحساسية شعرية دافئة بتلاشي المعنى الجوهري للوجود، بهوان الكينونة ونقصها، أو بصيغة أخرى «بصفة جوهرية في الرؤيا البوشكينية إلى العالم: إذ بالنسبة إليه «إن الوجود شيء واحد غير مشروط، إنه شيء واحد مطلق إلى النهاية»¹⁶⁶، وإن لم يكن فما هو إلا شيء غير تام، غير متماسك، ميت، مجازا، ولوأنه يوهم بالحياة، ولهذا نجد عنده «أن السر الخفي

163. Louis Martinez : Alexandre Pouchkine 1799-1837, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes, T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 20.

164. André Meynieux : La révolte de Pouchkine, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes, T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 27.

165. Roman Jakobson : La statue dans la symbolique de Pouchkine, in : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 185.

166. Valentin Nepomniachtchi : L'univers Pouchkinien et le monde moderne, in: revue «Sciences sociales», N 1 «71», 1988, p. 89.

لفضيلة الشعر يبقى دائم الارتباط بلغز الموت وملتحما معه باستمرار»¹⁶⁷.

وكلما كان هناك تناول للشعر الرمزي الغربي إلا وتحضر ببالنا ثلاثة أسماء رئيسية في هذا المجال وهي: الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمي، والشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه، ثم الشاعر الروسي ألكسندر بلوك «1880-1921». وعند حديثنا عن الرمزية فنحن نتحدث، من الوجهة الشكلية، عن لغة شعرية يبلغ فيها الغموض مبلغا متطرفا، يتقصده الشعراء الرمزيون تقصدا، لأن ما اعتبروه ميوعة لغوية في القصيدة الرومنتيكية سيحفزهم على إرغام اللغة الشعرية على ألا تقول شيئا سوى ما كان من غموضها، وذلك سعيا منهم إلى تمكين الشعر من وقاره الذي تنازل عنه مجيى الرومنتيكية.

ولأن الرؤيات الشعرية تختلف، إن كلياً أوجزياً، بين الشعراء الثلاثة، فإن شعر بلوك يستمد مادته الرؤيائية، في المقام الأول، مما اعتمدته الرمزية الروسية من أساطير إغريقية ومحاولتها تطوير التحليل النيتشوي لثنائية: أبولو/ ديونيزوس، وذلك وفق ما يلمس «في أفكار «سولوفييف» و«فلورنسكي» و«بلكاكوف» ومن شابههم من هواة الفلسفة. فهؤلاء كانوا يطمحون إلى العثور على أسطورة نقية وغير مدنسة...» أما ربطهم بين القضايا الجنسية والميتافيزيقية فكان شيئاً لا يختلف عليه اثنان. كانوا يعرفون القوى المقسمة للعالم، ولذلك اعتقدوا بأن السيدة الصوفية، القديسة صوفيا، نجحت في توحيد العالم عن طريق التسامي على تلك القوى واحتضانها في آن واحد»¹⁶⁸.

من هنا يأتي ذلك الحضور اللافت، في شعره، لرمزية سيدة قد تلقب، مرة، ب «الجميلة»، و، مرة، ب «فاينا»، و، أخرى، ب «تاييس»، لكن أكثر ألقابها جدارة هو «المجهولة». إنها امرأة جميلة، وحول جمالها يتمحور ديوانه «قصائد السيدة الجميلة»، كما أن الاسم العجري «فاينا»، ذا الأصل الإغريقي، لا يعني سوى الشيء الذي يلتمع فجأة ثم يختفي من فوره، في حين أن «تاييس» هي نموذج البغي التي تتحول من ضفة المندس إلى ضفة المقدس، إثر اعتكافها في أحد الأديرة، لتظل بذلك حقيقتها ملتبسة، أهي بغي أم قديسة، جسد أم روح ؟ إن حماس بلوك للوحة الرسام فروبيل، «المجهولة»، مرده إلى انشغاله الرؤيائي بكنه امرأة - حقيقة لم يقتدر على افتكاكها من قبضة مجهوليتها، لذا نراه يقول في هذه اللوحة: «إن المجهولة ليست بتاتا امرأة متشحة بالسواد تتوج رأسها قبعة مزدانة بريش النعام. إنها، بالأحرى،

167. Louis Martinez : Alexandre Pouchkine 1799-1837, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes. T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 8.

168. الحداثة : تحرير مالكم براديري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص 138.

مزيج جهنمي من عوالم متعددة، عوالم زرقاء وبنفسجية بصفة أساسية»¹⁶⁹. فعنده «إن الفن ما هو إلا «جحيم»»¹⁷⁰، وبتقرينا لثقافته الإبداعي، سواء منه ديوانه الهام، «قصائد السيدة الجميلة»، أو مسرحياته الشعرية، كـ «أنشودة القدر»، و«الوردة والصليب»، و«رمسيس»، و«المجهولة»، يتضح مدى تعلق مخيلة بلوك بسفلية رمزية لا تكف عن استدعاء أبطاله وأقنعتة إلى حيث يواجهون يتمهم الوجودي المرير لأن «المجهولة»، وإن تلونت هوياتها وتوضعاتها، تصر على أن تظل مجهولة، لا مرئية، ومنضوية، عن الآخر، إلى الموت والاستحالة. ففي «أنشودة القدر» «وبينما كانت تاييس تكاد تمزق خد هرمان ضربا بسوطها نراه، متقمصا موقف الأمير ميشكين في حضرة ناستاسيا فيليوتونا، يرد على الإقدام بالخنوع المطلق فيسجد أمامها»¹⁷¹. وبما أنه عجز عن تملكها فقد حكم على نفسه باليتم، وعلى العالم باللامعنى، مستعيدا بهذا نفس المآل المأساوي الذي ينتهي إليه أبطال مسرحيات بلوك الأخرى، ما دام من ثوابت هذه المسرحيات حضور امرأة خارقة «يكون جمالها الفاتن السبب في ضياع كل من أتى من أجل إنقاذها»¹⁷² من موتها، من استحالتها.

إن الولوج إلى عالم بلوك الإبداعي يجب أن يتم من خلال رمزية «المجهولة» في قصائده، ومسرحياته، هذه الرمزية التي لا تلبث أن تضع في صدارة التخيل الإبداعي شعراء، وحالمين، وباطنيين، يؤلف بينهم حشهم الأورفي بالنقص، فإذا هم يأخذون بزمام رحلة جسورة إلى رحاب امرأة مجهولة، بل لا وجود لها بالمرّة. ولعل «رؤيا المجهولة هذه سوف تأخذ شكلها حين معاينته المسافة الفاصلة بين حلم «السيدة الجميلة» وواقع زوجه ليوبوف التي كانت تفرض عليه شيئا آخر غير توكيده الشديد على الحب الروحي»¹⁷³، لأنه كان يرى «أن الحب الجسدي تشويه شيطاني للحب الروحي الحقيقي لا يقدر إلا على إيذاء وتدمير انسجام العلاقات «الرفيعة»»¹⁷⁴. وكما تحيا المخيلة التداعيات المروعة لهذا الحب الروحي يلزمها، من

169. Alexandre Blok : De l'état actuel du symbolisme russe, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose, traduction et préface de Jacques Michaut, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, S. A., 1974, p. 244.

170. Ibid., p. 247.

171. Gérard Abensour : La Russie au féminin, in : Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, 1982, p. 319.

172. Ibid., p. 318.

173. Gérard Abensour : L'éternel féminin, in : Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, 1982, p. 316.

174. فلاديمير أولروف : ألكسندر بلوك، الحياة والشعر، ترجمة : سامي محمد، راجع ترجمة النصوص الشعرية

منظور بلوك، أن تمتلك جراً الهبوط إلى العالم السفلي، إذ، «وبالتدقيق، في مناخ الجحيم الأسود المستجيب لما يستقصيه الفنان من عوالم مغايرة...» وفي أنأى تخوم ليل الفن يصير الفنان مجنوناً، كائناً فريداً¹⁷⁵.

وإذا ما تركنا الرمزية الروسية إلى التصويرية في الشعر الروسي فسنكون مطالبين بالتوقف عند تجربة الشاعر سيرغي يسنين «1895-1925». ومثلما كان عليه الأمر في الاتجاه التصويري، في الشعر الأنجلو-أمريكي، بزعامة الشاعر عزرا باوند، ستبرز المخاضات المذهبية الكبرى للشعر الروسي الحديث، في مطلع القرن العشرين، عن مدارس وتيارات، كالمستقبلية، والأخمية، والتصويرية. لكن خارج إلحاح التصويريين، المعهود، في مختلف الآداب، على عنصر الصورة الشعرية في القصيدة سيكون لاعتبارات سيرية وتاريخية وثقافية محددة شأنها الفائق في صنع إبداعية يسنين وأسطورته الشخصية كذلك. ففي دواوينه الشعرية، مثل «رادويتسا»، و«دعاء قروي»، و«اعتراف صعلوك»، و«موسكو الحانات»، و«أشعار رجل مشاغب»، ينهض عالم شعري يوثق للانحطاط الوجودي الحاد الذي عاشه يسنين بين رمزية قريته كونستانتينوفو، الأمومية، الحلمية، ورمزية الثورة الاشتراكية، التي منعه حسه الإيماني الدفين، وارتعابه الشعري الفطري من عنفها واندفاعها من التأقلم مع أفكارها ومثلها.

لقد كان موصولاً بذاكرته القروية، بصفاء الكنيسة الأورثوذكسية وطراجة الحكايات والأهازيج السلافية الأصلية، إذ «كانت روحه تتشوق إلى أنداء الخضرة الريفية وأعصابه مشدودة إلى زيزفون القرى وصفصافها. لم تكن أشعاره لتشير إلى الأحياء العمالية التي تحجم حوله سمكة قائمة. إنما كانت تخفق بصور زرقاء من طفولته، وتأخذ موضوعها من الموروث الديني أحياناً»¹⁷⁶. إن يسنين المأسور إلى رعوية عالم كان يستشعره قيد التلاشي، والمنافح عن كونه آخر الشعراء القرويين، لم يكن له بد من التصادم مع الشرائع والتنميطات، مع زيف المدن وبرودتها، ومع مبدأ القطيع البشري الكادح الذي جاءت به ثورة أكتوبر 1917 البلشفية. ف«ما من مكان، إذن، ليسنين المتوحد الغارق في ضباب من رؤى الطفولة في عالم الثورة المنبثق ملطخاً بالدخان والجراح.. ليبنى فوق الخراب الشامل عالماً جديداً تمام الجدة»¹⁷⁷، ذلك أنه إن

بالروسية : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأفلام»، س 14، ع 11، غشت 1979، ص 23.

175. Alexandre Blok : De L'état actuel du symbolisme russe, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose. traduction et préface de Jacques Michaut. Lausanne, Ed. L'âge d'homme, S. A., 1974, p. 247.

176. يسنين، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية : حسب الشيخ جعفر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص 10.

177. نفسه، ص 20.

كان كل من «خليينكوف وماياكوفسكي يريان بأن مباراة الإبداع تبقي رهن الغد الذي تهب منه ريح آلهة الكلمة، فإن يسنين ليمثل تلك النظرة الغنائية إلى الوراء، لأن بيته الشعري، بل وشعره، يشخصان ضجرا عاشه جيل بعينه»¹⁷⁸.

لقد كان يسنين «يصيخ السمع مفجوعا إلى خطوات الموت الشجية.. في منتصف ليل الحانات، إن هذا الحس الكتيب يخفق ظللا قائمة في قصائد كثيرة من شعره تمتلك جمالية عالية وغمًا فنيا ناضجا»¹⁷⁹. ولكون عتمة الحانات لم تمنحه هدأته الرؤياوية التي ظل يبحث عنها فسيخرج متسكعا في ضياء العالم الباهت، في الأرجاء الفسيحة لوطنه روسيا، وفي ألمانيا وإيطاليا وبلجيكا وفرنسا وأمريكا، عساه يعثر على مبرر واحد لمواطنته الأرضية. وفي هذه الأثناء سيتعرف على نجمة الكوريغرافيا، الراقصة الأمريكية إيزادورا دانكان «- 1887 1927»، ليتزوجها مدة سنتين، و«كانت إيزادورا شعلة غريبة هبطت على الأرض أشبه بالنيازك المجهولة، وفجرت في الرقص روحا عنيفة جديدة»¹⁸⁰، إذ ستضفي على فن الباليه، بخاصة، حلة جمالية على درجة من الرقي. لكن أي شيء لم يستطع تحسيسه بتلك الألفة الوجودية الصميمة المنبعثة من أحشاء قصيدته، «رسالة إلى أمي»، وحيث تختلط أمومة المرأة مع أمومة الأرض ضمن حلم رعوي استحال على الشاعر أن يتقي به رعب عالم كان يدفعه حيثما إلى إنجاز ميته الشخصية، ومن ثم فلا عجب أن يعرف فندق إنجلترا بمدينة لينينغراد، أحد الأيام من عام 1925، انتحار هذا الشاعر المتميز الذي لم يفته، وهو يباشر موته الفعلي / الشعري، أن يدبج بدمه قصيدته الأخيرة، «وداعا صديقي وداعا»، التي ختمها بالبيتين التاليين :

- أن نموت فهذا ليس جديدا في هذه الحياة

لكن أن نحيا فذاك يقينا ليس أكثر جدة.

وسيكون هذان البيتان منطلق الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي «1893-1930» في كتابة مراثيه الرهيبة في الشاعر المنتحر، والتي تحمل عنوان «إلى سيرغي يسنين». وإذا علمنا أنه كتبها عام 1926، أي قبيل انتحاره، هو الآخر، بأربع سنوات، فسندرك لماذا اتخذت هذه القصيدة، وأخرى من ذات المرحلة الشعرية في حياته، تلك الصبغة الإنبائية، المأساوية، بالرحيل الوشيك لضحية أخرى من ضحايا الثورة الاشتراكية.

فهذا الشاعر المعادي لبوشكين، وللمرمزين، لربما جاز تلقيه بدون كيشوت الأدب

178. Roman Jakobson: La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique. Paris, coll. Poétique. Ed. Seuil, 1973, p. 74.

179. يسنين، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية : حسب الشيخ جعفر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص 24.

180. نفسه، ص 18.

الروسي الحديث، ولا مبالغة في هذا لأن قسمات بارزة في شخصية هذا البطل الخيالي نجدها مرتسمة في شخصية ماياكوفسكي الشعرية، والإيديولوجية أيضا. إن رواية ميغيل دي سرفانتيس كانت من بين مقروءاته المبكرة، بل لعله «من حسن الطالع أن يكون ثاني كتاب أقرأه هو «الدون كيشوت». إنه كتاب يطابق عن حق صفة الكتاب. ولتوي صنعت سيفاً وخوذة من الخشب ثم انقضضت على ما يحيط بي»¹⁸¹.

على منوال يسنين ستكون غربة الدون كيشوت بسبب من عدم انسجامه مع عالم في طور التحول، مضاد لنبل الماضي ومثاليته، إلا أن ماياكوفسكي، على العكس من رفيقه في الشعر ومن بطله الخيالي المفضل، لن تتولد أزمته الروحية القاسية عن خسارته لماض رمزي، والحال أنه كان من ألد المعادين للماضي، للتراث، ولكافة المنازع الارتكاسية، وإنما ستولد من انتمائه، الاستثنائي، إلى مستقبل إبداعي وأخلاقي وتكنولوجي غير منظور ظل يهجس به طوال حياته الشعرية.

وفي هذا الإطار سيتزعم الحلقة المستقبلية ويصدر رفقة أصدقائه المستقبلين -دافيد بورليوك، فيليمير خلينيكوف، ألكسندر كروتشينخ- البيان الشهير الموسوم بـ «صفعة إلى الذوق العام» سنة 1912، داعيا إلى قطيعة جذرية مع الذاكرة الشعرية الروسية. وما دامت الثورة، أية ثورة، إلا وينتج عنها شرخ في الزمن فإن ماياكوفسكي سيجد نفسه مواليا لها لاعتبارات إبداعية أكثر منها إيديولوجية، إذ «كانت البلشفية، كما أشار إلى ذلك المستقبلون بحماس، تقريبا حركة تشبه حركتهم من حيث إنها تسعى إلى الإمساك بالمستقبل وربطه بعجلة الحاضر ذي الإيقاع البطئ والمتناقل»¹⁸². فلقد كان الشاغل الشعري والمعرفي الذي وجه المشروع المستقبلي هو كيفية الانتصار الرمزي على الزمن ولذلك «تصور المستقبلون أن هذا الانتصار لا يتم عبر الرجوع إلى الماضي، كما فعل «باوند» و«إليوت»، بل عبر الاندفاع نحو المستقبل»¹⁸³.

على أن تزامن عطاء ماياكوفسكي الشعري مع ترسيم الاختيار الاشتراكي في بلده سيؤدي بالكثيرين ممن لم يتعمقوا كتابته الشعرية إلى الاعتقاد بأنه كان مجرد ناطق شعري باسم الدولة الاشتراكية. إن ماياكوفسكي المتعدد المواهب، بحيث كان شاعرا ورساما ومسرحيا وفنان ديكور، القادم إلى الاشتراكية من قلب العنفوان التجريدي للمستقبلية لم يكن من السهل عليه

181. Maiakovski : Moi-Meme , extraits, in: revue «Lettres soviétiques», N 294, 1983, p. 16.

182. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص 252.

183. نفسه، ص 258.

إهدار كفاءته الإبداعية النادرة إرضاء لإيديولوجيا اعتبر نفسه معنيا بجوهرها لكنه كان رافضا للاختناق البيروقراطي الذي سيفضي إلى تشويهها. وسواء في قصيدة «الإنسان»، أو قصيدة «150.000.000»، أو قصيدة «الأمية الخامسة»، أو قصيدة «البروليتاري المحلق».. سيلبث مستمسكا بمنظوره الشعري المستقبلي إلى روسيا متخيلة، حاملة، يندغم فيها الإنسان والآلة في اللب من الزمن الحديث، الزمن المشرع على مستقبل سيأخذ فيه الوجود البشري مذاقا شعريا، تجريديا، أكثر منه واقعا، وهو المنظور الذي دافع عنه في مجلته «ليف» LEF، التي أصدرها عام 1923، منافحا، في ذات الوقت، عن ارتقاء الكتابة الشعرية، لغة وموضوعات وآخيلة، إلى مستوى ما كان يتمخض عنه الزمن الحديث من غموض وتجريدية. ولكون البيروقراطية الستالينية كانت تنتظر منه قصائد معجدة للثورة، قصائد تعلم وتحرض، فلسوف تغلق المجلة عام 1925، كحلقة في مسلسل من التضييق على الشاعر الذي عد روسيا قضيته الشخصية.

لقد «كانت المقارنة بين إنتاج الشعر والإنتاج الصناعي واحدة من المقارنات الأثيرة لدى ماياكوفسكي، غير أن اختزال تفسير تلك الاستعارة بإعجابه المستقبلي بالتكنولوجيا الحديثة يجانب الحقيقة. فالشعر بالنسبة لماياكوفسكي تصنع للتجربة الشخصية وتحويل. وهو يتحدث عن تجربة الشاعر بما هي المادة الخام للشعر، في حين أن القصيدة هي المنتج النهائي الذي يلبي الطلب الاجتماعي»¹⁸⁴. فهو يرى بأن الشعر ليس وقفا على موضوعات دون أخرى لأن الأساسي هو جودة الكتابة الشعرية ورفيها، بحيث «لم أكتب قط شعرا من النوع المبتذل، لكنني لم أرفض قطعا كتابة قصيدة عن أي حدث كان، بدءا من قصائدي عن الكولاك، حتى قصائدي عن جلود الققط في مخزن الدولة.. إلخ»¹⁸⁵. وعلى الغرار من كتابته عن المدن، والمصانع، وناطحات السحاب، والمطارات، والسيارات، والدراجات الهوائية، بل وحتى عن الرضاعات، سيكتب عن فظاعة الحرب، عن نبوغ إنشتاين، عن عظمة لينين، مثلما سيكتب عن تطلعات أنه الكوسموبوليتية المتفطرة، عن آلامه الكبرى وتعاساته اليومية المكرورة.

إن ماياكوفسكي لم يكن فقط ذلك الرجل الفاره الطول، الوسيم المحيّا، المزهب بذلته الصفراء وسيارته الرياضية المارقة، والذي بدأ عام 1925 رحلة صمم على أن تكون شاملة للعالم قاطبة، لكنه اكتفى منها بزيارة المكسيك، والولايات المتحدة، وإسبانيا، وفرنسا. إنه إلى جانب هذا الشاعر العاشق الذي تستحيل قراءة شعره خارج التجارب العشقية المحتدمة التي ستمتد

184. جون بيرغر : ماياكوفسكي، لغته وشعره، ترجمة : فواز طرابلسي، مجلة «الكرمل»، ع32، 1989، ص203.

185. فلاديمير ماياكوفسكي : هذه إحدى ليالي الأخيرة، ترجمة : لجنة الترجمة في هيئة تحرير مجلة «موافق»، ع16، يوليو-غشت 1971، ص37.

ظلالها إلى قصائده، كما أنها ستسهم في صنع خاتمه المأساوية. ففي شعره «حنان دافق أحيانا يضارع فيه كبار شعراء الحب. فقصيدته «ليلي» مثلاً يجمع فيها العنف والحب، حتى يبلغ الغزل حدا لا يعرف إلا لكبار شعراء القلب»¹⁸⁶، هذا في الوقت «الذي كان ينصح فيه الجميع بعدم الكتابة عن الحب»¹⁸⁷.

إن المرأة تبقى ركنا حيويًا في متخيل ماياكوفسكي الشعري، إذ هي الوجه الأدبي لحياة ثورية حلمية ظل يطاردها طوال مقامه القصير في مجتمع لم يستطع استيعاب جنونه. فمن ليلي بريك -أخت إلزار تريولي التي أحبها الشاعر السريالي الفرنسي لويس أراغون- المستحضرة في قصيدة «ليلي»، إلى ماريادينيوسوفا التي كان حبه الجارف لها السبب في كتابة قصيدته الشهيرة، «غيمة في بنطلون»، إلى تاتيانا يكوفليفا، التي تعرف عليها في باريس، وصولاً إلى فيرونكا بولانسكايا التي ارتبط بها قبيل انتحاره لكن زواجها من رجل آخر سيفصم علاقتهما، ظلت المرأة محفزا لخياله الفائر، ورمزا حيا لتلك اللحظة الوجودية المستقبلية التي كان كلما ازداد تشوفا إليها إلا وأمعنت هي في ماورائيتها.

إن القراءة الموضوعية لتجربة ماياكوفسكي الشعرية يجب أن تتعدى القشرة الوقائية التي تغطي قصائده إلى ما تضمه من ارتجافات روحية ملتعبة، واحتدامات رؤيوية قوية، لأن هذا الغلاف المخادع لا يمنع شعره من «الاشتغال كتراجيديا صوفية من خلال ذلك المزيج الملموس من الإحالات الواقعية والانجاسات الرؤيوية»¹⁸⁸. فالثورة الاشتراكية إن كانت قد «أنجزت تحولا مجتمعيا في العالم فإن ثورة الروح ما فتت تنتظر التحقيق»¹⁸⁹. ولا شك في أن الجمود الإيديولوجي الستاليني سيفاقم يأسه من تحقيق ثورة الروح تلك، الشيء الذي سي طرح عليه مشكلة الاختيار بين حريته وبين الخنوع لإرغامات واقعه، ومن ثم «تعتبر السنوات الأخيرة في حياة ماياكوفسكي سنوات مرافعة طويلة ومتوترة عن استقلال الفنان حتى داخل الالتزام ذاته، إذ عليه أن يتوفر على إمكانية اختيار جانبيه ونقاط تدخله، وذلك بناء على

186. فائق الرجي : مدخل إلى الشعر السوفياتي الحديث، مجلة «مواقف»، ع17-18، شتبر - دجنبر 1971، ص168.

187. Victor Chklovski : Souvenirs, in: revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 125.

188. Claude Frioux : Introduction, in : Maïakovski : Poèmes, T. 2 «1918-1921», traduits du russe par Claude Frioux, Paris, Ed. Messidor, Temps actuels, 1985, p. 6.

189. Roman Jakobson : La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 83.

الصدى الذي يلقاه عنده «الطلب» الشمولي للمرحلة»¹⁹⁰. وبحلول عام 1930 ستوافر لديه، بالأقل، إمكانية أن يختار ميقات انسحابه من حياة لم تطاوع جنونه المستقى من جنون الدون كيشوت، وبذلك قضى أكبر شاعر أنجبته روسيا، كما قال في حقه جوزيف ستالين، الشاعر الذي أوصله عمقه الإبداعي، وأسطورته الشخصية كذلك، إلى مصاف الشعراء العالميين الكبار الذين حظي شعرهم بانتشار واسع في مختلف أرجاء العالم. وعلى سبيل المثال ففي فرنسا يعتبر ماياكوفسكي «الوحيد، بعد هولدرلين وويتمان، في زمنهما، الذي كان له تأثير على شعرائنا»¹⁹¹.

وبالانتقال إلى التجربة الشعرية لأننا أخماتوفا «1899-1966» قد نواجه قصائد صادرة عن تصور شعري مخالف للمستقبلية، ونقصد به ما اصطلاح عليه بالمدرسة الأخمية Akméisme، التي تعني نمو الشعر وتفتح، لكننا سنكون، في ذات الوقت، بإزاء شاعرة عانت بدورها، أشد ما تكون المعاناة، من الوضع التاريخي الكارثي الذي عجّل بانتحار ماياكوفسكي. «فخلال عام 1910 ستصبح أزمة الرمزية أمرا لا غبار عليه ولم يعد أحد من الشعراء المبتدئين ينضم إليها، إذ انجذب بعضهم إلى المستقبلية وآخرون إلى المستقبلية. أما أنا فسانضوي، صعبة رفاقي في الائتلاف الأول المشكل من الشعراء ماندلستام، زانكيفيتش وناربوت، إلى المدرسة الأخمية»¹⁹²، التي سينخرط فيها أيضا زوجها الشاعر نيكولاي غوميليف -أعدم عام 1921 بتهمة معاداة البلشفية-، والشاعر سيرغي غوروديتسكي. ومع توالي صدور دواوينهم، والدراسات والتحليلات التي احتضنتها أعداد مجلتهم، «أبولو»، سيترسخ هذا الاتجاه في الحياة الشعرية الروسية، الذي في إطاره ستبدع أخماتوفا أعمالها الشعرية البارزة، مثل «المساء»، و«التوطئة»، و«المسبحة الوردية»، و«صلاة لراحة الموتى»، ثم «مرور الزمن السريع»، مبلورة رؤياها الشعرية المأساوية حيال تاريخ كان يعمل على إلغاء حق الشاعرة في ذاكرتها، وجسدها، وروحها، بل وحق أمة برمتها في أن تبتهج أوتألم وفقا لسجييتها الإنسانية. ومن هنا احترازا من الحياة العامة الروسية وانكفاؤها على شجونها الذاتية وأسئلتها الوجودية التي كانت ترتفع بها، ضمينا، إلى شمولية المشترك الكوني للإنسان. ف «الشعر الغنائي، خصوصا ما انكبّ منه على الذات الإنسانية، ليس باعتباره «أنا» منعزلة، بل ضمن علائقها مع الآخرين،

190. Claude Frioux : Introduction, in : Maïakovski : Poèmes, T. 4 «1924-1930», traduits du russe par Claude Frioux, Paris, Ed. Messidor, Temps actuels, 1987, p. 16.

191. Maïakovski vu par les écrivains du monde entier : Alain Bosquet «France», in : revue «Lettres Soviétiques». N 294, 1983, p. 135.

192. Anna Akhmatova : Bref renseignements sur moi-même, in : revue «Lettres Soviétiques». N 366, 1989, p. 5.

سواء من خلال حب الآخر أوحبه لغيره، نهاية الحب، الغيرة، الصدمات»¹⁹³، هوما سيلون إبداعية هذه الشاعرة التي استمرت تغالب كآبتها الوجودية الغائرة في وطن يصادر العواطف، والأهواء، والنزوات الشخصية، ويعدها ميوعة أخلاقية برجوازية مخلة بوقار المجتمع الثوري وحرصاته. إن «التركيز النادر لحياة روح قلقة، مشبوبة العاطفة، التي تنعكس في أشعار حب أخماتوفا يستحيل وجودهما في امرأة تعيش لذاتها فقط، وتحيا في عزلة تجاربها الذاتية. ولكن أخماتوفا تظهر في شعرها أنها ذات مدى أوسع من ذلك بكثير»¹⁹⁴.

وكما سمت الشاعرة باختلاجات الذات الإنسانية إلى صعيد الكونية ستفعل نفس الشيء مع مأساة الحرب، التي ستسبغ عليها هالة قيامية مروعة، مما تكشف عنه قصيدتها «قصيدة من دون بطل»، التي استلزمت منها كتابتها عشرين عاما، إذ تعتبر إحدى قممها الإبداعية، ذلك «أن عصرها لم يتطلب منها أن تحيا ما عدا الحروب التي كانت من نصيب جيلها، وإنما أن تكون أيضا ابنة مدينة لينينغراد في ظل واحدة من أروع الحروب»¹⁹⁵، يوم حاصر النازيون مسقط رأسها، بيترسبورغ سابقا أوبندقية بحر البلطيق كما كانت تلقب في الأدبيات الأرستقراطية الروسية، الذي هو بمثابة رأسمال رمزي فضل لها من ماضٍ عدني كانت تحسبه فرصة روسيا الحضارية التي أفلتها ضيق الأفق الثوري الاشتراكي.

لم يكن من باب التضخيم أن تكتفى أخماتوفا ب سافو الشعر الروسي، تشبها لها بالشاعرة الإغريقية سافو Sapho (580-625 ق. م) التي اشتهرت بقصائدها في الحب، سوى أن هذا لا ينقص في شيء من أهمية الموقع الذي احتلته مجايلتها الشاعرة مارينا تسفيتايفا «1892-1941» في خارطة الشعر الروسي الحديث. فما يساوي بين الشاعرتين ليس فقط إعجابهما «ببوشكين» بحيث كتبت عنه أخماتوفا كتابها «موت ببوشكين» في حين خصته تسفيتايفا بكتابها «ببوشكين الذي يعنيني»، أوحياة النفي والفاقة التي مرتا بها سووية في أقصى الشرق نسوفياتي، في إبان الحرب العالمية الثانية، أو ما كان من تعاطفهما السياسي مع المناشقة ضدا على البلاشفة. إن ما يجمعهما أساسا هو كونهما اعتبرتا الشعر فسحتهما الكيانية المتبقية داخل خراب الروحي الذي أطبق على روسيا لما بعد الثورة.

وباعتبارها يهودية روسية فإن هذا لمّا سيقوي إحساسها باضطهاد كانت تراه مركبا:

193. Nikolai Nédobrovo : Pages retrouvées : Anna Akhmatova, in : revue «Lettres Soviétiques», N 366, 1989, p. 105.

194. قصائد من أنا أخماتوفا، ترجمة : غالب هلسا، مجلة «الأقلام»، ص 15، ع 8، ماي 1980، ص 109.

195. Alexéi Batalov : Auprès d'Akhmatova, in : revue «Lettres Soviétiques», N 366, 1989. : 117.

شعورها بالذوبان في مجتمع مسيحي، أورثدوكسي، وفداحة الضيم التاريخي الذي خلفته في روحها ثورة أكتوبر الاشتراكية. ولكي تصون وجدانها، و، بالتالي، مخيلتها، مرحلياً، من رعب الثورة ستلجأ إلى باريس عام 1922 لتقيم بها إلى حدود عام 1939، ثم تعود ثانية إلى وطنها عودة مرغمة ستأخذ في شعرها منزلة هبوط إلى الجحيم الستاليني الذي لا يمنح غير الطاعة العمياء أو الموت المحقق.

ورغماً من أن تسفيتايفا لم تنتم، مثلها مثل الشاعر، والروائي، بوريس باسترنك، إلى أي من المدارس الشعرية التي توالدت في روسيا مع مقدم القرن العشرين، كالصورية والمستقبلية والأخمية، إلا أن ما حفل به شعرها من تجديدات على مستوى التركيب، والإيقاع، والصورة الشعرية، هذه الأخيرة التي استفادت في بنائها من تقنية المونطاج السينمائي، أضف إلى ذلك ما هيمن عليه من موضوعات ومشاكل يضعها في نفس الدائرة التي انتظمت الشعراء الروس الذين جايلوها، دائرة المرارة الوجودية والإحساس المأساوي بالواقع. فلقد «كانت تؤمن بأن الشعر هو مفتاح المفاتيح، وبأنه لا وجود سوى لهذا المفتاح، ومن هنا تنديدها الواضح بالهيئة اللاشعرية للعالم بأسره»⁹⁶، لكنها لا تشاء أن تفضل للشعر مهام اجتماعية أو أدواراً أخلاقية مفترضة. «لمن أكتب؟ ليس من أجل الملايين من البشر، أو من أجل إنسان واحد، ولا حتى من أجلي أنا. إنني أكتب لصالح العمل الشعري نفسه، بل لربما كان هذا الأخير ينكتب لوحده من خلالي»⁹⁷.

ستكتب تسفيتايفا القصة القصيرة، «الشیطان وقصص أخرى»، وبعض المسرحيات الشعرية، بيد أن سمعتها الأدبية ستصنعها، بالدرجة الأولى، دواوينها الشعرية، مثل «قصيدة الجبل»، و«قصيدة النهاية»، و«بعد روسيا»، كما ستصنعها قصائدها الكبرى، كـ «الفتى». و«الفتاة-القيصرة»، و«امتطاء الفرس الحمراء».. وما يوحد بين كافة هذه العناوين هو كونها تفضي إلى التجاويف الروحية الدقيقة لشاعرة كانت «تشبه نفسها بكاتارينا إيفانوفا في رواية «الجريمة والعقاب»، التي كانت تنزل إلى الشارع مستعرضة تعاسها أمام المارة»⁹⁸. ولأن أية بقعة في العالم إلّا وتأخذ ملمحاً جحيمياً، فإن قصائدها عن الحرب الأهلية الإسبانية، عن سقوط براغ في يد النازيين، وعن منفاها الفرنسي والتشيكوسلوفاكي، كشأن القصائد التي

⁹⁶. Georges Nivat : Marina Tsvetaieva, L'incandescente, in : revue «Magazine Littéraire», N 256, juillet-août 1988, p. 48.

⁹⁷. Anna Sahakiants : Vladimir Maiakovski et Marina Tsvetaieva, in: revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 167.

⁹⁸. Georges Nivat : Marina Tsvetaieva, L'incandescente, in: revue «Magazine Littéraire», N 256, juillet-août 1988, p. 47.

كتبتها عن حياتها المأساوية في روسيا، ستهيم، من تلقاء مقصدها الرويائي، لتخيل الشاعرة الجحيمي عين الترقب القاسي الذي كانت قد عاشته يوريديس في العالم السفلي، منتظرة أورفيوس، ضوءها الأوحده في مملكة الموتى.

وبالموازاة من نشاطها الشعري ستفرد قسطا من جهدها الإبداعي للترجمة، إذ ترجمت منتخبات من شعر لوركا إلى الروسية، بينما ستشكل مراسلاتها مع كل من باسترناك، وماياكوفسكي، وريلكه، وثائق إبداعية ذات قيمة عالية في حقل الكتابة التراسلية. لهذا ستكون خسارة الأدب الروسي كبيرة في شاعرة سيوصلها اليأس التام إلى ذات الاختيار الصعب الذي اتخذه، سنوات قبلها، كل من يسنين، وماياكوفسكي، وفي آخر يوم من شهر غشت لعام 1941، بإحدى القرى التتارية بمنطقة الأورال، ستقوم تسفيتايا بشق نفسها. أوليست هي القائلة: «إننا لا نعرف فقط كيف نحيا بل ونعرف كيف نموت».

إن «ماياكوفسكي كان يحلم بانبعاثه هو وحبيبته في حياة مستقبلية «مدهشة» هي وحدها القمينة بحماية الحب من الاندثار جرّاء «العيب اليومي». أما تسفيتايا فقد عجزت عن موضعة بطلها في مجرى الوجود، «في الحياة مثلما هي»، لأن الشعور الذي يحركها يبقى أكثر عظمة ومثالية من كل هذا»¹⁹⁹. ولعل هذا الترفع الرويائي، الدال، هو ما جعل من شعرها استحضانا متصلًا لها جس الموت، ما دام وحده القادر على تجنب أبطالها مهانة وجودية لا تليق بهم، وبها في الجوهر، الأمر الذي يوضح لماذا أصرت على أن تبادر هي إلى موتها الشخصي بدل أن يجهز هو عليها وقتما يروق له ذلك.

وإذا ما ولّينا نظرنا شطر الشعر الألماني فلن نجانب الحقيقة إن قلنا إن فريدرش هولدرلين (1770-1843) يمثل أبرز وجه، وأوزنه، في هذا الشعر. ويعودتنا إلى البيت الذي ختم به قصيدته «ذكرى»: «ولكن ما يتبقى يؤسسه الشعراء» فإننا نستطيع الدنوم من عالم هولدرلين شعري المعقد، ذلك العالم الذي ما كان له إلا أن يستحوذ على ذهن الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر فيعكف عليه بالتأمل، والتحليل، على شاكلة مع فعله مع أعمال تراكل، وريلكه، منتهيا نى أفكار عميقة بصدد علاقة اللغة الشعرية بالذات، والوجود، والسكن الرمزي، والموت.

فيلّاء شاعر قدير، واستثنائي، كهولدرلين، لا يحق لقارئ سيرته أن يستغرب منه سفره راجلا، مثلا، من مدينة بوردوالفرنسية إلى وطنه ألمانيا، أو تعرضه للجنون، أو تمضيته تقسم الأوفر من حياته متوحدا، أخذا مسافته الواقية من عالم ليلي تخلت عنه الآلهة كما يصف ذلك في العديد من قصائده. ولّا نعلم أنه لم ينس، في أثناء سفره ذاك، أن يعرّج على

199. Anna Sahakians : Vladimir Maiakovski et Marina Tsvetaieva, in : revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 165.

باريس ليستمد، ثمّ رآه من روائع النحت الإغريقي بمتحف اللوفر، قبس ضوء لبصيرته في ليل العالم، فسندرك من فورنا مدى تعلق مخيلته باليونان: كذاكرة، كرمز، وكملاذروحي. «ربما لم يكن مدهشاً أن هذا الاكتشاف العميق لجمال ومعنى اليونان يأتي من ألمانيا الفطنة غير المتعلمة التي لم تخضع بعد للتقاليد»²⁰⁰. لكن لا فنكلمان، ولا شيلر، ولا غوته، وغيرهم من الشعراء الألمان، بلغوا مبلغ هولدرلين في الوله باليونان، أو توفقوا مثله في تسميتها، من جديد، تسمية شعرية تضاهي ما يغمرها من فتنة رمزية.

إن هولدرلين هو مترجم مسرحي «أوديب ملكا»، و«أنتيغون»، لسوفوكل، و«الأناشيد» لبندار، من اليونانية إلى الألمانية، تلك الترجمة المبدعة التي استنكرها عليه معاصروه بينما عدّها هايدغر إنجازاً خلاقاً. إنه هو أيضاً مؤلف تراجيديا «موت أمبيدوكليس»، الذي ألقى بنفسه في فوهة بركان إثنا استجابة منه لوازع النبيل والقدااسة في ضميره الأسطوري، ومؤلف رواية «هيبيريون»، بجزئيتها، جاعلاً من ديوتيميا خطيبة للشباب اليوناني، الذي تحمل الرواية اسمه، والذي سيلوذ بالشعر، باعتباره وطناً رمزياً بديلاً، بعد يأسه من محاربة الأتراك. غير أنه، أي هولدرلين، يبقى قبل هذا وذاك، هو مؤلف دواوين: «قصائد غنائية»، و«المراثي»، و«الأناشيد»، وبخاصة منها أناشيد «الأرخيبيل»، و«خبز وخمر»، و«باقوس»، مثلما يبقى الشاعر الذي ارتفع بحبيته الألمانية، سوزيت غونتارد، إلى ذلك الصعيد الترميزي المتفرد الذي قلما سمت إليه نساء أخريات في رحاب التخيل الشعري، ذلك أنه «سيعثر على الأقل، خارج حفنة من أصدقائه، على روح تناظر روحه: إنها سوزيت غونتارد، أم تلاميذه في فرانكفورت، وفي قصائده سيدعوها ديوتيميا تشبهاً بالاسم الذي أطلقه أفلاطون على كاهنة «الوليمة» تمجيداً منه للحب والجمال. ولعل هذا الاختيار كاف لوحده للإبانة عن الصعيد الذي يتموضع فيه التمازج العشقي لهولدرلين، ذلك التمازج الذي سيملاؤه بغبطة سماوية»²⁰¹.

إن شاعراً في مثل قنوطه الوجودي، الذي لا شفاء منه، لم يكن يجد ألفته إلا في كنف اللغة والأفكار، وفي ضيافة الطبيعة: الماء، والنار، والهواء، والتراب، التي «ليست مجرد موضوعات هيراكليطية»، وإنما هي تعبير عن الديمومة، العابرة للعصور، التي تتصف بها المادة الكونية»²⁰²، وكذلك في صميمية الامتلاء الأنثوي الذي جسده كل من أمه، وحبيته سوزيت

200. ر. أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 143.

201. Pierre Grappin : En marge de weimar: Herder, Holderlin, in : Histoire de la littérature allemande, collec, sous la direction de Fernand Mossé, Aubier, Ed. Montaigne, 1970, p. 469.

202. Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'être, Ed. De

غونثارد، التي سمّاها ديوتيميا واعتبرها غريبة، مثله، عن عالم لا أثر فيه للنبل، للقداسة، و، بالتالي، لذلك التعايش الفذ بين الإلهي والإنساني على نحو ما كان عليه الأمر في الحضارة الإغريقية. ف«الشاعر هومن يبغي، عبر التضحية، على السؤال مفتوحا في عمله الشعري. فهو يحيا، في مختلف الأزمنة، زمن الشدة، وزمنه هو على الدوام زمن الخواء الذي يجد نفسه مرغما على عيشه. إنها خيانة مزدوجة، خيانة اقترفها البشر وأخرى ارتكبتها الآلهة، تلك الآلهة التي يأخذ غيابها بدوره صبغة مزدوجة، لأنها لم تعد حاضرة وأيضا لكونها لم ترجع بعد»²⁰³، إذ عقب ديونيزوس، والمسيح، لم يبق هناك من أمل في عودة المقدس كيما يبرأ الطرفان كلاهما، الشاعر من شدته الكيانية والعالم من سقمه الروحي.

ولاشك في أن قراءة هولدرلين لأفلاطون، وكانط، وهيغل، الذي كان صديقا له، وفيخته، سيكون لها دورها الحاسم في اقتياد شعره إلى آفاق رؤياوية على هذا القدر من الكثافة والاستعصاء، بل إنه «ستدبر كانط بكيفية معمقة لا تقل في شيء عما فعله كل من شيلينغ وهيغل»²⁰⁴، ويحتقر لاستبصاراته، الطاعنة في تجريديتها، مسالك داخل المجال الفلسفي الهيجلي، المتمتع، ساعتها، عن أي اختراق كان، سواء من جهة الفلسفة ذاتها أو من جهة الفن، ولهذا «يمكننا القول، على غرار ما قاله باطاي عن نفسه، بأن هولدرلين يشكّل «جرحا مفتوحا في النسق المنغلق لهيغل»، بمعنى في أيما نسق فكري، وأيضا، على نحو مباشر، في كل مجتمعية موقوفة، دونما اختيار، على إنتاج وإعادة إنتاج كليتها الذاتية»²⁰⁵.

إن زمن الكليّة إن هو إلا زمن الخارج، أو، بالأولى، زمن الشدة المنافي لزمن الذات الشاعرة، زمن الدخيلة، أو، بالأصح، زمن الغبطة. وبسبب من تجافي الزمنين فلن يغدو تمثّل العالم الجواني والعالم البراني، المفروض أن يتبلورا جدليا، إلا جرّحا مرعبا»²⁰⁶، يتحتم على الشاعر مداراته توسطاب «صورة شعرية تسمح بالنظر إلى العالم اليومي، لكن كشيء غامض، أي النظر إلى الضمور، الغرابة، و، بالتالي، إلى لغز الحضور في صميم المرئي الأكثر بساطة

l'herne, 1985, p. 115.

203. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 337.

204. La poésie et la pensée, propos recueillis par Bernard-Xavier Sarant, in: revue «Magazine Littéraire», N 235, novembre 1986, p. 43.

205. Jean-Louis Houdebine : A propos de Holderlin, temps coupé : La langue parle, in : La Folie, actes du colloque de Milan 1976, textes réunis par Armando Verdiglione, T. 2, Paris, coll. 10/18. Ed. Union générale d'éditions, 1977. p. 202.

206. Jacques-Pierre Amette : Holderlin, poète du chatiment. in : revue «Magazine littéraire», N 290, juillet-août 1991, p. 39.

ومعلومية»²⁰⁷.

استكشافا إذن لغة شعرية مستحيلة، لطبيعة كونية غير ممسوسة، ولهوية أنثوية فريدة سينعقد المشروع الشعري لهولدرلين، أحد أكبر الشعراء الأورفيين الألمان، قصائد غنائية، ومراثي، وأناشيد، لا يكلّ عبرها أورفيوس الهولدرليني عن التقدم في ممشاه-هبوطه إلى العالم السفلي، بله نحو أعمق أعماق جرحه، تطلبا لديوتيميا، المضارع الرمزي لتلك اللحظة التليدة في التاريخ الإنساني، اللحظة الحضارية الإغريقية. وبما أن الآلهة لم تعد معنية بزمن استفحل سقمه الروحي فلا أمل لأورفيوس في الفوز بديوتيميا، ولا مخرج للشاعر من شدته الكيانية اليائسة سوى العكوف، اليائس بدوره، على القصيدة عساها تهيأ، لغويا ومجازيا، صنفا من سكن رمزي ليس للشاعر فحسب بل وللأس الشعري، وحيث «يلتمع ذلك الشيء المتنائي جدا من داخل ما هودان لكن من غير أن يفرط في تنائيه المغرق ذاك»²⁰⁸.

وحينما طرح على حسب الشيخ جعفر هذا السؤال «يتخذ الشعراء، أو بعضهم على الأقل، الموت موضوعا لقصائدهم، ما سبب ذلك: ثقافتهم أو طبيعتهم؟»²⁰⁹، أجاب للتو «الشاعر الألماني ريلكه اعتبر الموت بذرة. وكان يعيش حالة الموت في جسده قبل أن يعيشها في روحه، أي أن موقفه من الموت كان موقفا فلسفيا ثقافيا. ذلك أنه لم يعتبر الموت، كما الآخرين، الكارثة النهائية، وإنما بذرة، أي عتبة من عتبات الحياة»²¹⁰. ورغم أنه اعتبره شاعرا ألمانيا، انطلاقا من كونه كتب شعره باللغة الألمانية، وهو الالتباس الذي لم يسلم منه الكثيرون على أي حال، فما من شك في أنه وفق إلى التقاط الجوهر الرؤياوي الذي قامت عليه تجربة الشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه «1875-1926»، أي الاقتحام التخيلي للموت عوض انتظار قدومه الفجائي، أولنقل الأخذ بأسباب عيش الموت، لكن في كنفه، من داخله، وفي تصالح كامل مع شريعته وتبعاته.

وبما أن الحب هو المدخل الأصل إلى معنى الموت فلا عجب في أن تأخذ العلاقة المأساوية بين الحب والموت بمخيلة ريلكه فتقوده رأسا إلى الأسطورة الأورفية، القادرة، فعلا.

207. Michel Haar : Une idée neuve de la poésie, in : revue «Magazine Littéraire», N 235, novembre 1986, p. 40.

208. Philippe Jaccottet : Avant-propos, in : Holderlin : Oeuvres, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1967, p. 11.

209. حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره : جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، يونيو 1984، ص55.

210. نفسه، ص55.

على شعرة الحب والموت كليهما، والتعبير عما يضججان به من كثافة، وتجذر، ومجازفة. وفي هذا المضمار يندرج ارتباطه بالثقافة الطليعية لوأندرياس سالومي، مساعدة سيغموند فرويد وصديقة فريدريش نيتشه، التي عدها، في فترة من أدق فترات حياته الشعرية، برزخه الحقيقي إلى الأفق الرؤياوي الذي سيؤطر كتابته الشعرية، بحيث «إن حب لو، كأم وأخت وعشيقة في نفس الآن، سيقوي من عضده، سيغذيه، كما أنه سيحرره. وبإيعاز منها سيكتشف ذلك المدى الهائل الذي لا شيء بقادر فيه على حجز التمدد الدافق صوب الله، ذلك لأن روسيا هي أيضا البلد الوحيد الذي لا يزال الإله منشغلا، من خلاله، بشأن الأرض»²¹¹.

فهذه المرأة سوف لن تزج به فقط في ربوع بلد يوفر إمكانية مثلى للتماس الشعري الخلاق مع سطوة البياض الثلجي الملغز، وتعاسة الحياة الإنسانية، والنصاعة الإيمانية، الأورثوذكسية، بمعنى إمكانية نادرة لاستبصار الموت وتمثله، ليطلع من هذه الخبرة النيرة بديوان «كتاب المواقيت»، بأجزائه الثلاثة، بل وستكون من وراء تغييره لاسمه من رينيه René إلى راينر Rainer، لأنه اعتبر نفسه كما لو ولد ثانية من رحم الحب، أو، بالأحرى، من رحم الموت. ففي هذا الديوان سيعهد ريلكه إلى راهب، متفتن في رسم الأيقونات، بتمرير رؤياه إلى روسيا المتخمة قدسية، وحيث الإله لا ينفك عن مناداة الأرواح المتبصرة إلى تلمس تجلياته المعجزة. أما في كتابه الثري «دفاتر مالت لوريدس بريغه»، الذي هو سيرة ذاتية متخيلة للشاعر، فسينيط أمر ان تلفظ الرؤياوي بفتى داغر كي يترك خلفه طفولته، وذكرته، لينزل إلى باريس السفلية، باريس الكآبة، والمرض، والضحالة، كمدرج آخر، في السيرة الذاتية لريلكه، نحو ملكوت الموت، مستعيدا بهذا نفس المناخ الباريسي الجحيمي الذي نلقاه في شعر بودلير، وفرلين، ومالارمي.

وكما ستلاحق باريس في هذا العمل الثري، الذي يوائم بين الحكيم والتأمل والاستبطان والحلم، إمكانية شعرية لتغور طبقات الموت، فإنها ستمنح الشاعر، على صعيد آخر، إمكانية الإفادة من رسومات سيزان الانطباعية، ومنحوتات رودان لتكون ثمرة هذه الإفادة ديوان «قصائد جديدة»، المتمحور أساسا حول الجسارة الفنية، التلوينية والتجسيمية، التي يمتلكها الرسم والنحت في مساعهما الدؤوب إلى تطويق المقدس من ناحية، وإلى تلبية ما يتخذ شكل مناداة عميقة نحو تخوم الموت. ف«الإله القادر، الغامض، الذي لا تحده أية حدود، كما رآه ريلكه، في هيئة بذرة، في قلب روسيا وفي فضاءها، يمثلها ذلك العجوز صاحب السيادة في «كتاب المواقيت»، سيلقاه، في ذات اللحظة التي كان سيقضي عليه فيها عنف الواقع، مجسدا

211. Philippe Jaccottet : Rilke par lui-meme, "Ecrivains de toujours", Paris, Ed. Seuil, 1970, t. 34.

في رودان، المبدع الذي لا يفنى لـ «أشياء» الفن»²¹²، ومن ثم ستكون قصائده المتميزة عن غمائل أبولو، وبودا، وأمينوفيس، الفرعون المصري، بمثابة اقتحام لما هو غير متعين من خلال المتعين، أو كمحاولة لاستدخال اللامرئي في جسد المرئي، عاملا، بهذه الكيفية، على إعادة «تشكيل العالم المرئي برمته إلى فضاء داخلي»²¹³.

هذا وإذا كان ريلكه قد أعلن عن تخوفه، في كتابه «وصية»، الصادر عن دار لوسوي بباريس عام 1983، من أن يموت دون أن يتم ديوانه المروع، «مرائي دوينو»، الذي استغرق منه تحريره عشر سنوات كاملة «1912-1922»، فالواقع أن النقلة الرؤياوية الحدودية التي سيبين عنها خياله، لا في هذا الديوان ولا في الديوان الذي تلاه «سونيتات إلى أورفيوس»، بجزئيه، ستسفر، وبمهارة فائقة، عن التحقيق التخيلي لموت ظل ملازما لفكره، إذ يأخذ الفعل الرؤياوي، في هذا المقام، شكل سفرة شعرية-حلمية، مقدامة، جسورة، إلى رحاب الموت، وذلك قبل أن يموت الشاعر، فعليا، عام 1926، ستمده بإمكانية التعبير، بنبرة مأساوية أسرة، داخل هذين العاملين الشعريين «عن «وحدة الرعب والسعادة» وكذلك عن «الوحدة بين الحياة والموت»»²¹⁴.

فعندما يتساءل هايدغر عن «مغزى أن يكون ريلكه شاعرا أو أن الشدة؟ وعن العدة التي يتخذها في عمله الشعري لكي تغدو الهاوية منقلبا جديدا»²¹⁵، فذلك لأنه تخلص من عبء المسافة المتوهمه بين الذات والعالم الموضوعي، بين الوجود والموت. فبدلا من اتقائه الشدة، في منتهى بأسها وكارثيتها، سيعمل على استدراجها إلى كيانه، إلى متخيله، وعوض أن تبقى الهاوية رمزا للانخطاف، للانهايار، سيقبلها هو إلى محفل رؤياوي لجماع من الاستفهامات الكونية عن معنى الحياة، معنى الموت، بل وعن معنى الحياة بداخل الموت. «إن الأثر الفني يظل مشدودا إلى المجازفة. إنه نوع من التأكيد على تجربة حدية»²¹⁶، ولهذا السبب كان لابد «لصورة الموت الشخصي أن تعثر على أصلاتها لدى ريلكه، أي الخشية من الموت-الكرة، من «غموت»

212. Philippe Jaccottet : Rilke par lui-meme, "Ecrivains de toujours", Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 58.

213. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص415.

214. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص86.

215. Serge Meitinger : Rilke entre deux interprétations : phonocentrisme ou " penser poietique", □ : revue «Littérature», N 35, octobre 1979, p. 39.

216. Maurice Blanchot : L'espace littéraire. Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 320.

والأمل في «أنا أموت»²¹⁷، لأنها الصيغة الأكثر ذاتية، جذرية، وحرية لعيش الموت. إن الوجود هو، في العمق، «محض حركة هروبية. إنه صنف من فرار، إذ الحياة عبارة عن فرار داخل الموت»²¹⁸، وليس هناك ما هو أبغ من الشعر في مواكبة هذا الفرار، وتصويره، ودرء التهيؤات الصاعقة الناشئة، عبثاً، عن معنى الموت الذي لا ينقطع البشر عن تلقيه كقضاء مباغت، وغير منصف، ومن ثم «جرأة العمل الشعري لريلكه على تأكيد، بله الوعد، أكثر من أي شيء آخر، بنوع من الخلاص الوجودي الذي لا يعرف اكتماله سوى في الشعر ومن خلاله»²¹⁹. على أن هذا الخلاص الذي يقترحه ريلكه على الإنسان يرتهن بإيجاد طريق تشبه تماماً الطريق التي تتبعها كل من الطبيعة والجوانية، لكن على قاعدة جوانية الذات وعلى أساسها²²⁰. ولعل أورفيوس، الشاعر والمغني، يأتي في صدارة من نالوا هذا الخلاص، لأنه بانقياده إلى هاوية الموت، عبر طريق الحب، وبإقدامه على ملاقة الموت في عقر داره كان أن كوفئ ليس بفداحة الخبرة التي عاشها وكفى، وإنما كذلك بالإياب من مرثي الموت إلى لامرثيه، ظافراً بمعرفة فريدة، استثنائية، لا قبل للآخرين بها، معرفة تخصه هوفقط، بواسطتها سيحقق نجاة الشخصية ثم يغذي شعره وغناءه سواء بمضمون هذه المعرفة أو بمجته نجاته وسلواها.

هذا ولا تقل تجربة الشاعر الفرنسي شارل بودلير «1821-1867» خصوبة وثراء عن تجربة ريلكه الشعرية، وأي تناول للشعر الفرنسي لا بد وأن يتسم بالنقصان ما لم يتعرض ضمنه للإبداعية الشعرية المتفردة لمن تحسه الأدبيات النقدية الغربية الأب الروحي للحدثة الشعرية. فباعتباره شاعراً تغنيه البواطن والمنحجبات، وتغويه السرايب العويصة في الوجود سينأى بودلير بكتابته عن سطح الأشياء، مجنباً إيها الخطية والاستواء، لأن جدارة الشعر عنده لا يمكن أن تتحقق سوى باتباع الطريق الوعرة، المنحدرة، للروح، عميقاً في طبقات اللغة، والخيال، والرؤيا، وذلك بغاية الإمساك بتلك الصورة الأولية، الجذرية، لخطيئة السقوط الإنساني، بحيث إنه «لا شيء أبعد عن مفهوم بودلير من إعطاء الشاعر رسالة ممدّنة وأخلاقية، ورؤيته منهمكا بالمعارك السياسية والاجتماعية في عصره. إن الفن المرهون لقضية هو عدوه

217. Ibid., p. 163.

218. Georges Poulet : Les métamorphoses du cercle, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 503.

219. Michel Haar : Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'être, Ed. De L'herne, 1985, p. 241.

220. Paul de Man : Introduction, in : Rainer Maria Rilke : Oeuvres 2. poésie, Paris, coll. Le don des langues, Ed. Seuil, 1972, p. 10.

اللدود ولا ينفك عن محاربته»²²¹.

إن الذات، في منظوره، فهي بؤرة التجربة الشعرية، أما الشكل الشعري فليس غير انفراز، صفته المحسوسة، لا احتمالات العالم في دخيلة هذه الذات، ولما ترغب فيه من أسماء، وحالات، وألوان.. ف «المشهد الداخلي لدى بودلير هو بمثابة المادة التي تصنع منها المباحج، الاغتيابات، والآلام»²²²، في حين أن اللغة الشعرية لا تتعدى كونها قرينة لهذا المشهد أولعها مؤثر عليه، وهذا ما يفسر طموحه إلى بناء لغة شعرية ذات كفاية تعبيرية عالية، بمعنى لغة ندية قادرة على الإيفاء بمشاعره الباطنية، معادلة في كمالها للغة سيزان التلوينية ولغة فاغنر الموسيقية. وفي إطار هذه المعادلة الصعبة، بين الذات واللغة الشعرية، «سيتمكن المتعطف البودليري من «افتضاض» الكائن على مقاس سائر الأبعاد الزمنية والمكانية، ثم وصله، على نحو عميق، بعالم الأشياء، بالغير، وبذاته»²²³.

فمن واجب الذات، في الموقف الشعري البودليري، أن تحيا حياة باطنية صميمة، وأن تزود دواخلها بمختلف الحدوس، والاستبصارات، التي تتيحها اختبارات الجسد والروح التي تعرف مجراها في توضعات الحب، والرذيلة، والتسكع، والهامشية، بما هي سبل الشعر الحقيقية إلى معنى الجمال، و، بالتالي إلى معنى السقوط الإنساني. إن تدرج الطفل من رحم أمه لهو التمثيل الأكثف، والأبلغ في آن، لسقوط الذات البشرية الجمعية، لذا فإن تعلق بودلير، الأوديب، بأمه إنما هو تعبير عن تلك الرغبة الشعرية الدفينة في العودة إلى المسكن الأول، إلى عتمة البدايات الوجودية السحيقة. ولكون العشيقة ليست أكثر من امتداد لرمزية الأم فإنه سيسموبعشيقيته، الخلاسية جان ديفال والفرنسية أبولوني ساباتي، إلى مقام أثوي، أمومي، تستعيد عبره ذاته المأساوية حادث انفصالها الأوديب عن الرحم الأول، عن فردوس مضاع.. فلقد أسمى الأولى «فينوس السوداء»، والثانية «ربة الفن»، و«السيدة»، وارتد بهما، وبالزمن الحديث أيضا، إلى العتاقة الإغريقية-الرومانية، والمسيحية، مما يكشف عن «تطلع الحدأة إلى اتخاذ هيئة أسطورة متجوهرة، رغم أنها قد لا تتوفق في ذلك، داخل الأساطير القديمة»²²⁴.

221. فيليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت 1967، ص 269.

222. Jean-Paul Sartre : Préface, in : Baudelaire : Les Fleures du mal, Paris, Ed. Gallimard, 1964, p.8.

223. Jean-Pierre Richard : Poésie et profondeur, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1976, p. 148.

224. Robert Kopp : Mythe, Mode et Modernité, in : revue «Magazine Littéraire», N 273, janvier : 1990, p. 44.

إن الرهان الرؤياوي الكبير الذي سعى بودلير إلى كسبه في «قصائد نثر قصيرة»، وبشكل رئيسي في «أزهار الشر»، هو الدفع بالذات إلى الخوض في معمعان لحظة متخيلة، خطيرة، قد تعتقد بأنها لحظة تصالحها مع الفردوس المضاع بينما هي، في الواقع، لحظة للتيقن من أن الجحيم هو ما تبقى لها من حطام الكينونة، ومن ثم فإن الاستحقاق الأوكد للكتابة الشعرية هو قيامها بتكريس هذه الإمكانية الوحيدة. «إن أساطير الفردوس المفقود، والخطيئة الأولية، والسقوط إلى ما لا نهاية، تعد من بين أحلامه، الشيء الذي يضحي معه خلوص الطبيعة الشعرية لذاتها موقفا على ترهينها المداوم من جديد»²²⁵، وفي هذا المنحى فإن «الحب الجنسي هو عبارة عن «التذاذ بالهبوط»، إنه ليس تقصدا للغبطة بقدر ما هو سعي إلى مقاومة الهبوط وتجلية مصعدة للروح الساقطة»²²⁶. وبتعبير مواز فإن المسألة «تتعلق ببغاء شبيه تماما بالبغاء المقدس الذي كانت تمارسه بعض الديانات، والذي كان مثار اهتمام بودلير، إذ هو إسهام في الجوهرية الربانية»²²⁷، ولهذا يحق لنا اعتبار بودلير «أول من أسلم نفسه، ما في ذلك ريب، إلى ما كان يدعوه «عهاة الروح المقدسة»، مرتفعا إلى حالة «التشارك الكوني» التي ينتج عنها استغراق الذات والموضوع بعضهما البعض»²²⁸.

إن منتجات العقل الحديث، من مدن، ومؤسسات، وقيم، وتقليعات، هي الثمار أوالقطوف المستهامة لتلك الشجرة الفردوسية المحرمة، اللامرئية، التي لن يفلح بهرج التطور الحضاري في طمسها، وعليه يلزم أن يتحول الشاعر الحدائي، مثلما سيفعل بودلير، إلى مشاء نابه في زحمة الشوارع والساحات، لا تلهيه أطايب التمدن بقدر ما يؤرقه الجذر الآثم الذي كان منه مولدها. هكذا «كان انطلاقه إلى استكشاف الشارع، وبفعل تخليه عن واحد إثر الآخر من مقومات حياته البرجوازية سيصبح الشارع شيئا فشيئا ملاذا بالنسبة إليه»²²⁹. وفي غمار سياحته الرؤياوية في المظاهر، والمعروضات، والمقتنيات.. في الأماكن المهجورة والأزقة المنبوذة والقذرة.. في أجساد البغايا وأرواحهم.. في جغرافيات الرذيلة والدنس، أي في البقعة المعتمدة، الملعونة، من الحياة الحديثة، لأنه «لا وجود لصور شعرية، في نظر بودلير، إلا في نور

225. Pierre Emmanuel : Baudelaire, la femme et dieu, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 149-150.

226. Ibid., p. 71.

227. Béatrice Didier : Une économie de l'écriture " Fusées " et " Mon coeur mis a nu ", in : revue «Littérature», N 10, mai 1973, p. 62.

228. Marcel Raymond : De Baudelaire au Surréalisme, Librairie José Corti, 1982, p. 25.

229. Walter Benjamin : Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste Paris, Ed. Payot, 1979, p. 104.

الظلمات»²³⁰، سيستطيع التعرف على الجذر المذكور، بل وسيؤوب به إلى تربته الأصلية، عندما حصلت أول غواية بشرية فأدى الإنسان مقابلاً لها تنازله القاسي عن شرطه الوجودي العدني، لأن الاقتراب من الشجرة الفردوسية المحرمة سيتبعه سقوط الإنسان المريع إلى الابتذال، والضيق، والعناء. إن المرأة هي حاملة جريرة ذلك السقوط لذلك فإن البحث عما وراء المؤنثات المادية والرمزية الحديثة من عتامت، أو، بالأحرى، من خطايا، هو المعادل الاستيهامي لبحث الشاعر، الموازي، عما خلف الجمال الأنثوي من مهاوي، وجروح، وانكسارات. وكخلاصة «فعند بودلير يعدّ فنانا من يكّد من أجل «استلال ما هو أبدي من ربة الموقت أو العابر»، من يؤرقه شاغل «الجديد» الذي يلبي، دفعة واحدة، وضمن علاقة تضادية، حاجة عصره، والحلم بجمال متعذر أوقدسي. إن حداثه بودلير تكمن في هذا الاصطراع الهادف إلى استمالة ما لا يستمال»²³¹.

ولعلنا سنكون صائبين إن نحن قلنا إن أهمية بودلير في الشعر الفرنسي الحديث تشبه، إلى حد فائق، ما يحظى به الشاعر فديريكو غارسيا لوركا «1899-1936»، هو الآخر، من تقدير في الشعر الإسباني الحديث. ويعود هذا التقدير المنصف إلى ما طبع شعره من اجتهادات متواصلة على أصعدة اللغة، والإيقاع، والتخيل، وإلى ما غلفه أيضاً من انفعالات مأساوية حادة، ليرتفع بذلك اسمه إلى سدة الإبداعية الشعرية التي حققتها، عن جدارة، دواوين ونصوص شعراء جيل 1927 الإسباني، الذي كان أحد أعضائه الأكثر حيوية.

فهذا الشاعر المتعدد القرائح، بحيث كان رساما ومؤلفا مسرحيا - من أعماله المسرحية البارزة «عرس الدم»، و«بيت برنابا ألبا» -، المستوعب للجماليات السريالية قدر استيعابه للتراث الثقافي الإسباني، والحالم بإسبانيا شعرية أكثر منها واقعية، هو من سيرسّم، بعد موطنه ميغيل دي سرفانتيس صاحب رواية «الدون كيشوت»، سمعة إسبانيا الأدبية ويمنح صيتها الثقافي ذيوعا لم تفزه العديد من البلدان.

فلقد استطاع لوركا، من خلال دواوين «الكانتوهوندو»، و«الأغاني العجربة»، و«شاعر في نيويورك»، أن يتوجه بالشعر الإسباني وجهة عميقة، ناحته لغة جديدة، ونبرة إيقاعية مستلذة، ومجازات ورموزا مبتكرة، مما يتكشف عن حساسية، تبقى نسيج وحدها، في حقل الكتابة الشعرية. ف «لم يكن الفن مجرد وجه من وجوه حياته وإنما كان يلاً ذاته

230. Patrice Wald-Lasowski : Le poison syphilitique, in : revue «Magazine Littéraire», N 209, juillet-aout 1984, p. 25.

231. Daniel Leuwers : Introduction à la poésie moderne et contemporaine, Paris, Ed. Bordas, 1990, p. 45.

وسهمه ذلك الإبداع في كل إنجازاته، وحساسيته المرفهة قد امتلكت القدرة على كشف حقائق لأشياء للآخرين، وعلى إيجاد الخصائص الخبيثة في الأشياء البسيطة وسريلة كل ذلك بسحر مسته²³².

إنه هو القائل في حق زنوج أمريكا، حين زيارته لنيويورك عام 1929، إنهم الاستعارة الوحيدة، الأبلغ، والأندى، في اجتفاف الحياة الأمريكية وصرامتها، لكنه وهىطلق هذا الوصف لبيع على أحفاد العبيد القدامى فإنما كان يستعيد ذات الصورة الاستعارية الرحبية، التي هيأها حينه للشعب الغجري، في ديوان «الأغاني الغجرية»، كشعب خليق بأخذ موضعه الأصيل في إسبانيا اللوركية، الحلمية، إذ سيعود إلى الذاكرة الغجرية، إلى عنف المتخيل الغجري، وإلى سخونة الأجساد والأرواح والعواطف، والتهاب المراثيات والألوان والإيقاعات في حياة الغجرية، متوسلا بكل ذلك من أجل صنع صورته الاستعارية تلك. «فهو لم يبرهن فقط كيف يمكن لشاعر عظيم التمدن أن يمتلك تلك الرؤى التي تشكّل في مختلف وجوها رؤى تبسط من رجال ونساء، وإنما أثبت إضافة لذلك كيف يمكن لتلك الوسائل الحديثة التي تم ختراعها للتعبير عن الإحساس بالحدائث أن تتجاوز الحياة المدنية والمواضيع الثقافية وتعبّر عن تلك العواطف الداكنة والآخيلة الملتغزة في الوعي البدائي بنجاح فائق»²³³.

إن استعارية الحياة الغجرية هي التجلي الأشد امتلاء للروح الإسبانية التي طمرتها لعنجهية الدينية الكاثوليكية، وما صنوف الإبادة، والتهميش، والتحقيق، التي انصبت على تغجر الإسبان إلا امتداد لتلك التي طالت المسلمين، واليهود، والزنوج، في ظل محاكم التفتيش، مما تحطم معه حلم إسبانيا التعددية، المتسامحة، الكوسموبوليتية، إذ «أن الروح التي تغنى بها في قصائده، مخبأة وظاهرة لذاتها في غموض الخلق الشعري، ليست بروح الشاعر، إنها روح أندلسه، إنها روح إسبانيا»²³⁴. وفي هذا المنحى فإن غرناطة، باعتبارها الرمز المكثف لإسبانيا اللوركية، لم تكن عنده بمثابة مسقط رأس وكفى، بل ومسقط روحه الشعرية، لأنها تجسد هوية إسبانيا العميقة، أي هويتها الفردوسية المفقودة. «إن لوركا سيجنح قصيا ليعثر في مدينة الغافية، الريفية، على نوع من الإحساس المأساوي بالحياة، على قلق وجودي، يدحضان

232. البروفيسور: س. م. بورا: التجربة الخلاقة، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص224.

233. نفسه، ص249.

234. داماسو ألونسو: لوركا والتعبير عن الجوهر الإسباني، ترجمة: علي حسين الغافل، مجلة «الأفلام»، ص12، ع. 1، أكتوبر 1976، ص31.

كل المظاهر السطحية»²³⁵، وكان من الطبيعي أن ينحسم أمر إحساسه هذا وقلقه ذلك بنهايته المفجعة عام 1936، لأن اغتياله من طرف الفاشيين، في غضون الحرب الأهلية الإسبانية، معناه وأد كل الإحساسات وسائر أشكال القلق حيال إسبانيا إنسانية، ومتنورة، ومن ثم فإنه لشيء دال أن «يقع اغتيال لوركا، الذي أفعم عمله الشعري كله ببحث مضمّن عن الحب والفرح، في غرناطة التي شكّلتها وأمدته بشعور التضامن مع كافة أولئك الذين يمنعونهم مجتمع غاشم من المضي إلى أقصى إمكاناتهم»²³⁶.

وإذا ما تركنا دائرة الشعر الغربي إلى الشعر الآسيوي، مبتدئين بالشعر الصيني، فلا بد وأن تستوقفنا التجربة الشعرية المتميزة للشاعر الصيني لويو Lu yu «1125-1210». فالانغمار في مناخ هذه التجربة يعتبر انغماراً، في الحقيقة، في دائرة التقليد الشعري الصيني، أحد أرصن التقاليد الشعرية الإنسانية، وأوفاهما اتصالاً بشفوف الذهنية الصينية، ونبيل معتنقها الروحي. ومع ما لحق الشعر الصيني، عقب ثورة 1949 الشيوعية بزعماء ماوتسي تونغ، من تحديدات شكلية ومضمونية، وذلك ابتغاء ربطه بالرؤية المادية الجدلية التي تلح على قيم التقدم والتغيير والتجاوز، فإن عصارة النبوغ الشعري الصيني، كما هو الشأن في الشعر الياباني، لا تمثلها نصوص الحدائث الشعرية الصينية بقدر ما تكمن في التراث الشعري الذي خلفه الشعراء الصينيون القدماء. وعليه فأن يذهب شاعر صيني معاصر إلى الدفاع عن ضرورة إبدال قصيدة الشّي SHI، الصينية القديمة، بالقصيدة الحرة، قائلاً في هذا السياق: «غالباً ما يعد الشاعر الموهوب، الذي يوظف البيت الحر، مخرباً، عن وعي، لعنصر القافية. فنحن نحب ويتمن، فير هايرن، وكثيراً من الشعراء المعاصرين. إننا نحب ماياكوفسكي، مبدع "غيمة في بنطلون"، هذا لأنهم اقتادوا الشعر إلى مجال جديد، وإلى صعيد أكثر تسامياً. إن البيت الحر لهو أجمل، في الجوهر، من البيت المقفى، كما أن اللغة المحكية، اليومية، تعتبر جميلة، لأنها جزء من حياة الشعب في سائر الأيام»²³⁷، رغماً من هذا فإن هذه المناقشة لا يمكنها، بأي حال من الأحوال، إنكار قيمة القصيدة الصينية العريقة، ولا التملص من أوفاقها ومشرطاتها المتأصلة، إذ «أن الهوة ليست عميقة بين الشعر الصيني قبل الميلاد، والشعر ما بعد الثورة الصينية الثقافية بشكل

235. Ian Gibson : La mort de Garcia Lorca, traduit par C. Hugon et J. M. Simoes, Paris, Ed. Ruedo Ibérico, 1974, p. 13.

236. Ibid., p. 143.

237. Al Qing : La beauté du vers libre, in : revue «Littérature Chinoise», trimestre 1, 1982, p. 12.

خاص²³⁸، وهي الثورة التي اندلعت في الصين عام 1966 وكان على رأس أهدافها تصفية أحساب مع النزعة البرجوازية الصغيرة، التحريفية، وقطع دابرها في الحقل الثقافي الصيني. ولربما صح القول إن غنى الشعر الصيني القديم يعود، بالدرجة الأولى، إلى اغترافه، إن من حيث الموضوعات أو على مستوى الرؤيات الشعرية، من المعين الروحي الدافق لكل من الكونفوشيوسية والطاوية. فلقد اهتمت هاتان العقيدتان بالبحث عن تجسّد أمثل للراقي الإنساني، مع «التأكيد على الأخلاق والحياة الروحية. فالروح، وليس الجسم، هي الجانب الأهم في الوجود البشري، وهذه الروح لا بد من تغذيتها ورعايتها لكي تتطور بحسب قدراتها. ولقد كانت الحياة الأخلاقية مطلباً مسبقاً لهذا التطور، وتلك إحدى الخصائص البالغة الوضوح في الكونفوشية، حيث لا يوجد حقاً تمييز بين الأخلاقي والروحي، وحيث يتم الدفاع عن البشر باعتبارهم حيوانات أخلاقية، ولكنها كذلك من خصائص التأوية التي تشدد على النوعية الرفيعة للحياة وتهدف إلى الوصول إلى مستوى أسمى للوجود الإنساني»²³⁹.

ورغم أن بدايات الشعر الصيني ترجع إلى ما قبل الميلاد بقرون، فإن انطلاقته القوية مستقرن ب «كويوان ؟ 340 - 278 ؟ م»، أول شاعر معروف بالصين نزع إلى تمجيد روحه المستعصية من خلال أبيات شعرية يائسة²⁴⁰. ثم توالى باقي الأسماء الأساسية الأخرى في هذا الشعر، مثل دوفو، لي شانغ، سوشي، لي تسنغ تشاو، كاوكي، وانغ وي، ليويونغ، لويو.. وباستمدادهم جميعاً من المنهل الروحي المذكور أمكنهم إعطاء قصائدهم المكثفة، من حيث بنيتها ولغتها، طابع لوحات تشكيلية أخاذة تعتاش على الطبيعة، تعبيراً عن «العلاقة العميقة مع الطبيعة. والطبيعة ليست إطاراً ولا رمزا ولا مرحلة من مراحل التطور، إنما رئة تنفس فيها كل القصائد تقريباً. وهذه الحالة تذكرنا بالرسم الصيني والياباني بشكل عام، حيث صور الأنهار والأشجار والأوراق والأزهار، باختلاف أنواعها، تشكّل الأساسي من موضوعاته»²⁴¹. ولعل هذه المزاوجة الذكية بين الأداتين التوسليتين، اللغة والتشكيل، هي ما سيهيئ لولادة فن الخط

238. المعابد تتألق قبل أن يغمر عليها، منتخبات من الشعر الصيني، ترجمة وتقديم : شوقي عبد الأمير، مجلة «الكرمل»، ع10، 1983، ص219.

239. جون كولر : الفكر الشرقي القديم، ترجمة : كامل يوسف حسين، مراجعة : د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع199، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1995، ص327.

240. Delphine Weulersse : La poésie, le coeur d'une littérature, in : revue «Magazine Littéraire», N 242, mai 1987, p. 25.

241. المعابد تتألق قبل أن يغمر عليها، منتخبات من الشعر الصيني، ترجمة وتقديم : شوقي عبد الأمير، مجلة «الكرمل»، ع10، 1983، ص219.

الصيني، ولذلك «ستعتمد الكاليفرافيا دائما، باعتبارها وليدة الشعر والتشكيل، على القافية باستمرار كدعامة للرفع من شأنها. فهي تسمو بالفن الشعري وتشفّ عن الروح باللغة من داخل الزمن، توسطاً بأثر فني آخر، أوهي تعبير عن الروح عن طريق الكتابة من داخل الفضاء»²⁴². وحتى يقترب الشاعر لويو من الطبيعة، منظورا إليها كدينامية روحية، «سيتخذ حياة شاعر ريفي، يزرع الأرض، بمساعدة أبنائه، ويجول في الجبال المجاورة، معتكفا على دراسة الكلاسيكيات، مدمنا شرب الخمر، ومبدعا ما لا يحصى من القصائد»²⁴³. إن إدمانه شرب الخمر يجيز لنا اعتباره أبا نواس الشعر الصيني القديم، ولا أدل على هذا من المقطع الذي صَدّرت به قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، المأخوذ من قصيدته، «عند هجمة السيف ألقى مطرا ناعما». وكالناسي سيكون شرب الخمر عند لويو، خارج دلالة الاستهتارية، نوعا من التصعيد لدوخته الروياوية، وتطويرها، انتشائيا، بكيانه، ومخيلته، إلى أقصى حالات الحضور الرمزي في الكون، وبالكون في نفس الوقت، سعيا وراء صفاوة الذات والبصيرة، ومن هنا لا عجب في أن «يقال من وظائفه تحت طائلة «شرب الخمر المفرط واللامسؤول»، فيتخذ لنفسه، هازئا ومتحديا، التسمية التي كان قد أطلقها عليه الأديب فانغ وينغ «الشيخ الذي لا يأتمر سوى بهواه»²⁴⁴.

ومن الواضح أن نقاط التقاطع بين الشعرين، الصيني والياباني، تفوق ما يقوم بينهما من اختلافات استوجبتهما، بالطبع، عوامل البيئة والاجتماع والثقافة.. ربما عدنا الشعر الصيني، المكتوب، أعرق تاريخيا من نظيره الياباني، بسبب من قدم ظهور الكتابة في الصين مقارنة مع اليابان، مما سيؤخر ميلاد القصيدة اليابانية، المكتوبة، إلى القرن الثامن الميلادي. ف «المرحلة الأقدم هي مرحلة نارا» (710-784)، التي ظهرت فيها المنتخبات الأولى للأشعار التي صنعت مجد الشعر الياباني، والتي تسمى مانيوشو «مصنف العشرة آلاف صفحة»، وقد جمعت بمحاولة من الشاعر أوتومونوياكاموشي في العام 759، أو العام 760، وتحتوي على 4516 قصيدة «أكثر من 260 من نوع شوكا «قصيدة طويلة»، و4170 من نوع تانكا «قصيدة قصيرة»، و60

242. Delphine Weulersse : La poésie, le coeur d'une littérature, in : revue «Magazine Littéraire», N 242, mai 1987, p. 25.

243. Lu Yu : Le vieil homme qui n'en fait qu'à sa guise. poèmes traduits du chinois par Cheng Wing Fun et Hervé Collet. calligraphie de Cheng Wing Fun. Millemont, Ed. Moundarren. 1995. p. 14.

244. Ibid., p. 7.

قصيدة تدعى سيدوكا ذات الإيقاع المتميز 7-5-7-5-7-5²⁴⁵.

وعلى نحو ما نجد من تنفذ قوي للروحانية الكونفوشوسية والطاوية في الشعر الصيني سيكون للعقيدة البوذية سلطة واسعة سواء على الرقعة الموضوعاتية للشعر الياباني أو على مسار آخيلته ورؤياته، «وتحت تأثير التعليمات الفكرية لمذهب -زن «Zen» - سعت القصيدة لتحقيق تأثيرات أدبية - فنية معينة : اللامتناهي - اللامحدود - اللامنطوق - المستثنى والرمز»²⁴⁶. فهذا الشعر لا يمكن أن يستوعب إلا في إطار هذا المذهب وما له من مفاعيل ثابتة في المتخيل الجمالي للحضارة اليابانية. «وكما هو معروف عن الفن الياباني، بشكل عام، الذي هو تكثيف عجيب، في الرسم والنحت على الخشب أو العاج أو البرونز، ويحتوي، برغم صغره، على أعلى القيم الجمالية، وكما هو معروف أيضا من طريقة ترتيب الأزهار والأشجار المقزّمة «Bonsai»، كذلك هو الحال في الشعر الياباني الغنائي المكثف الذي يجد هنا وهناك: على زاوية لوحة أو غمد سيف مكانا متواضعا ليتقش عليه»²⁴⁷.

إن الملمح التكثيفي لهو أحد أبرز سمات القصيدة اليابانية، إنه ثمرة جهد جمالي دؤوب تناوبت عليه أجيال من الشعراء اليابانيين، إذ كان معيار الجودة المضافة، على مستوى بنيانها، هو حجم ما يلحق مقاطعها وأبياتها من تقلص محسوس. وهكذا فإن «Tanka»، أو القصيدة القصيرة التي يتألف إيقاعها النغمي من 31 مقطعاً، موزعة على خمسة سطور شعرية: 5، 7، 5، 7، 7. هذا النوع ساد في الشعر الياباني زمناً طويلاً «حوالي تسعة قرون» حتى تولد منه نوع قصيدة الـ Haiku. قصيدة الـ Haiku، أو Haikai، هي أرقى أنواع الشعر الياباني الكلاسيكي على الإطلاق، ففي القرن السابع عشر ظهر راهب يدعى Basho، استطاع أن يختزل قصيدة الـ Tanka، ذات الخمسة سطور «31 مقطعاً»، إلى ثلاثة سطور تتألف من 71 مقطعاً «5، 7، 5»، وقد وجدت قصيدة الـ Haiku إقبالا منقطع النظير من قبل الشعراء»²⁴⁸.

ضمن هذا الحيز النصي المضغوط، الذي استقرت عليه القصيدة اليابانية، اقتدر شعراء الهايكو على إثارة كبريات العضلات الوجودية، منشئين منمنمات رائقة يتآخى في نطاقها

245. ذاهب لأوتخ الريح، منتخبات من الشعر الكلاسيكي الياباني، ترجمة: عبد الكريم كاصد، مجلة «الكرمل»، ع8، 1983، ص105.

246. الدكتور شاكر مطلق: فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على غط الـ «هايكو» و«التانكا»، دراسة وترجمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص21.

247. نفسه، ص13.

248. جوزف كيروز: قصائد من الشعر الكلاسيكي الياباني، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع17، دجبر 1981 - يناير 1982، ص166.

الكلام الشعري والتشكيل الذري والضربة التلويحية، كما ينبسط داخلها الكون مطاوعا لرهافة الروح، لتأملاتها، ولتوقها الصوفي إلى التوحد مع عناصره وأشياءه، ولذلك لا غرابة في أن «يكون المعنى مجرد التماعة، ومضة ضوء»²⁴⁹، لأن «الهايكو» السطر» يعيد إنتاج ذلك المسلك التعيني الذي يقوم به الطفل الصغير لما يشير بإصبعه إلى أيما شيء كان»²⁵⁰.

لقد جمع جل الشعراء اليابانيين بين الشعر والتصوف والرسم، وإذا كانت قصيدة التانكا قد اقترنت بأسماء: إزومي شيكيو، فوجيروارانو ميشينوبو، إكيوسوجان، كامو مابوشي، تاياسومونيطاكي، شيكوزا أريكو طو، سازاكي نوبوتسونو.. فإن قصيدة الهايكو ستقترب، من جهتها، بأسماء: كيوروكو، كيكاكو، سيكاكو.. لكن أساسا بالشاعر الصوفي باثيو Basho «1644-1694»، الذي «كان في أواخر أيامه من أتباع مذهب زن البوذي الذي يؤمن بالهوية المشتركة لمجمل أشكال الحياة، وقد عبر باثيو في شعره عن إدراكه الجذلي لهذه الهوية المشتركة في تلك الفلسفة الصوفية فغمر نفسه بأدق الأشياء وحولها بحماسة الدينية إلى شعر»²⁵¹. فهذا الشاعر-الراهب الذي «غادر طوكيو في اتجاه الشمال، إلى جزر الآينوالف»²⁵²، وذلك قبل وفاته بعشر سنوات، هو من «كتب عملا أدبيا هاما «الطريق إلى الشمال العميق»، والذي يحوي انطباعاته الشعرية التي صاغها على غط «الهايكو»، ونثرا فنيا جميلا زود فيه القارئ بخلفية تلك القصائد. عاش «باثيو» حياة بسيطة في صومعة عارية، وفي كوخ مصنوع من أوراق موز الجنة المسماة «باثيو»، ومنها استمد اسمه الأدبي وكان اسمه الحقيقي «ماتسوميونوفوزا»²⁵³. وبالموازاة من انخراط باثيو في حياة ديرية، نسكية، بعيدا عن ضجة الحياة وبريقها، سيميل الشاعر بوسون Buson «1715-1783» إلى الاقتراب من الحياة والتودد إليها، منصتا إلى ضجتها، متأملا بريقها، وموظفا موهبته كرسام في كتابة قصائد تنم عن احتفاء كبير بالمرثيات، بالألوان، وبما في الحياة من بذخ وزهو، من غير تغيب لما يضمرة الوجود المنظور والمحسوس من تعايش دقيق بين حدي البقاء والزوال. أما الشاعر إيسا Issa «1763-1827» فقد جنح بشعره

249. Roland Barthes : L'empire des signes, Genève, Ed. D'art Albert Skira, S. A, Paris, Ed. Flammarion, 1970, p. 111.

250. Ibid., p. 111.

251. أزهار الكرز : أشعار يابانية، ترجمة : عدنان بغجاتي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1987، ص7.

252. Jean-Jacques Brochier : Présentation, in : revue «Magazine Littéraire», N 216-217, / Numéro consacré au Japon / , mars 1985, p. 17.

253. الدكتور شاكرا مطلق : فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على غط الـ«هايكو» و«التانكا»، دراسة وترجمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص22.

إنني أفق مأساوي ملئ أحزانا وآلاما والتباعات، سترخي على قصائده رداء من السوداوية، بحيث «استهدفه القدر فأصابه بأبنائه. وقد يكون إيسنا أقل شاعرية من سابقه إلا أنه أكثر قربا إلى القلب منهما. وشعره الرقيق الدامع حول أبنائه الموتى، وأصدقائه الصغار من الحشرات يوصله إلى أي قارئ»²⁵⁴.

وسيان عدنا إلى ديوان باثيو، «في كيوطو حالما بكيوطو»، أوديوان بوسون، «عطر القمر»، أوديوان إيسنا، «مع ذلك، مع ذلك»، فإننا سنكون، لا محالة، بإزاء ثلاثة أصوات- تجارب شعرية تمثل أفضل تمثيل قصيدة الهايكو اليابانية، وتجدد أرقى تجسيد ما حققته من إنجازات جمالية وموضوعية ورؤيوية.

أما حين نتقل من حقل الشعر إلى الحقل الروائي فإن ما يمكن تسجيله، منذ البداية، هو التأثير اللافت الذي كان للروائي الإسباني ميغيل دي سرفانتيس «1547-1616»، وتحديدًا لروايته «الدون كيشوت»، على التجربة الشعرية، إذ أن ما يكتنف الأنا الشعرية من نوازع حلمية، وجنونية، لمّا يمنحها قرابة رمزية وطيدة من بطل سرفانتيس المتفرد، وذلك من نفس حجم القربايات الوثيقة التي نجهدها له مع ذوات وشخصيات موازية تحفل بها أعمال إبداعية تمحورت أساسًا حول موقع الأفراد، والكليات البشرية، من التحولات التاريخية والفكرية، التي تمر بها الحياة في مواعيد حاسمة. على أن أهمية هذا النص الروائي تأتي، قبل أي شيء، من كونه البذرة التي سيتفتق عنها، في الآداب الغربية والعالمية، الشكل الروائي الذي سيتطور مع تعقد الذهنية البرجوازية، واطراد حاجتها الجمالية إلى أداة تعبر عن مرحلة حضارية جديدة لم يعد في مكنة الشكل الملحمي، المتخلف عن المراحل الإغريقية والرومانية والقروسطوية، التعبير عن روحها المجتمعية والأخلاقية والثقافية. «إن سرفانتيس الذي كانت له دراية فائقة بأمور الحياة، وبفترته، بالرجال، بالنساء، وبطواحين الهواء، أكيد أنه لم يدر بخلده أنه كان معاصرًا لشكسبير ومونطين، بل وكونه مؤسس الرواية الحديثة»²⁵⁵.

إن هذه الدراية بالبشر، وبالعالم، لم تنهيا له هكذا جاهزة في الكتب والمرويات، وإنما كان هومن سعى إلى اكتسابها مؤديا مقابل هذا اغترابات، واعتقالات، وجروحا جسدية وروحية مكلفة. كذا «اضطر أن يشغل، لمدة عشر سنوات، وظائف في الإدارة سنحت له

254. أزهار الكرز : أشعار يابانية، ترجمة : عدنان بغفاتي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1987، ص 7-8.

255. Miguel de Cervantès Saavedra «1547-1616», in : Miguel de Cervantès : Don Quichotte. T. 1, traduit de l'espagnol par Louis Viardot. Paris, classiques étrangers, coll. Maxi-Poche, Ed. Booking international, 1996, p. 10.

برؤية إسبانيا العميقة، الأندلس بوجه خاص، لكنها جعلته أيضا وجها لوجه أمام وضعيات عسيرة»²⁵⁶. أما خارج إسبانيا فإن مشاركته في مقاتلة الأتراك، في عرض الشواطئ المتوسطية، وطلوعه منها بجروح بليغة، أضف إلى هذا تجربة الأسر القاسية، التي عاشها في أحد سجون الجزائر العثمانية، لم تكن لتخلو من آثار على فكره ومخيلته سرعان ما ستسرب إلى تجاويف كتابته الإبداعية.

ويبدو أن انتماءه إلى فترة مفارقة في التاريخ الإسباني، فترة تجمع بين استيهامات المجد الإمبراطوري لإسبانيا الكاثوليكية الناهضة وبين ذبول النكسة العسكرية ضد إنجلترا عام 1588، في الواقعة البحرية التي تحطم فيها أسطولها البحري العتيد «لارمادا»، عنوان قوتها، فترة تصطرع فيها مشاعر التشبث بقيم العصر الوسيط مع نوازع التدبير العقلي لشؤون الحياة والمجتمع، بمعنى مع مقتضيات الزمن الحديث، زمن الرأسمال، والتقنية، والاستعمار. هذا الانتماء ما كان له إلا أن يحفز في كيانه القلق، المتسائل، من طبعه، الرغبة في طرح وجهة نظره في مفارقة كانت تتعدى نطاق التاريخ الإسباني لتسحب على العالم الغربي بأكمله. هذا ولئن كان سرفانتيس قد ألف بعض المراثي، والسونيتات، والقصائد الغنائية، فالواضح أن طاقته الكتابية ستفجر بشكل أقوى وأنضج في مجال التأليف السردى لتكون بذلك مجموعته القصصية، «قصص مثالية»، ورواياته: «غالتىي»، و«أعمال بيسيليس وسيجيسموندى»، ثم «الدون كيشوت»، الأمر الذي سيتسرخ معه اسمه الأدبي كواحد من أبرز كتاب فترة بلورت أسماء ذات بال في الأدب الإسباني، كالشاعر لويس دي غونغورا، والشاعر والمسرحي كالديرون دي لباركا، والمسرحي لوبي دي فيغا.

إن القيمة الراحية لرواية «الدون كيشوت» في حقل التعبير السردى، المحبوك شخوصا وأزمنة وأمكنة ومواقف، لمّا لا يحوج أي تأكيد، بيد أن الذي يغنيها، فوق هذا، من الجانب الدلالي والرميزي هو قيامها بتكثيف شتات ارتجاج زمن كان قيد التشكل. «كان هذا الزمن هوزمن النزعة الشيطانية التي أطلق سراحها، زمن اختلاط القيم الكبير داخل نسق أكسيولوجي كان لا يزال مستمرا في البقاء. لقد وصل سرفانتيس من حيث هو مسيحي وفي، ووطني مخلص في سذاجة، لقد وصل من حيث هو كذلك، في عمله الأدبي، إلى أعماق ما لهذه الإشكالية الشيطانية من ماهية ألا وهي انقلاب البطولة الأشد صفاء إلى شيء مضحك. وضرورة تحول الإيمان الأشد عزيمة إلى جنون، وذلك ما دام أن السبل المؤدية إلى وطنه المتعالي

قد صارت غير صالحة للاستعمال»²⁵⁷.

ومن خلال المثلث الترميزي المحكم: الدون كيشوت القارئ النّهم لروايات الفروسية والقروسطوية، والخائض في مغامرات يحلم أن تفضي به إلى جزيرة متخيلة يصير ملكا عليها. وسانشوبانشا، الفلاح الوديع، رفيق الفارس الجوال في رحلته. ثم دولسيني دي توبوسو، المرأة الجميلة الآيلة إلى عالم سام، متمنع، ينهض السؤال البطولي، الشقي-المضحك، للدون كيشوت بصدد تاريخ زاحف، مدمر، وينبثق إيمانه الطهراني، المنظور إليه كمحض جنون، بله كسفاهة صالحة للتندر ليس إلا، بمثل كان يتهدها الاضمحلال. إن ال «دون كيشوت وسانشوبانزا يظهران كنفيزين في تطور الواقع لا يقدر أحدهما على الوجود بدون الآخر، رغم أنهما في نزاع لا يتوقف. إن هاتين الشخصيتين تجسدان نوعين من العجز إزاء الواقع الذي يطالب بالتغيرات وبتجاه جديد للتطور، وهذان الموقفان تعرضا للإضحاك على يد سرفانتيس، ذلك أنهما يعبران عن العجز ذاته إزاء العالم»²⁵⁸، ليقى التيه في أرجائه ومناكبه الممكن الأوحد للفارس الفانطازي وتابعه الحكيم، أو بالأولى تملكه من خلال النوايا المتعفة والإسقاطات النبيلة، وذلك عبر ملاحقة الشرور المقيمة اللابسة هيئة طواحين هواء مرصوفة في بقاع قشتالة. وإذن أمام «عجزه عن الإفلات من ذلك الحد الثلاثي الفاصل -حد أرضه المنبسطة، والحد الفارق بين الواقع والكتب، وحد هويته- لم يعد بمقدور الكيشوت، بناء على هذا، سوى أن يفك رموز العالم، أن يحاول البرهنة، بواسطة التجربة، على صدق الكتب، أي «تحويل الواقع إلى علامة»، ومن هنا خييته»²⁵⁹. أولنقل، بصيغة موازية، «إن تصوير المتخيل مطابقا للواقعي هو ما سيوجه هاملت إلى الواقع، ومن هذا الأخير إلى الموت بطبيعة الحال. إن هاملت يمثل سفير الموت، فهو يقدم من الموت ثم يؤوب إليه. أما جعل المتخيل مائلا للمتخيل فهو ما سيوجه الدون كيشوت إلى القراءة. إن الدون كيشوت يأتي من القراءة ليعود إليها ثانية. فهو بهذا سفير للقراءة، وبالنسبة إليه ليس الواقع هو العرقلة بين ما يتعهده من مشاريع وبين الحقيقة: بل إنهم مفتنوه ممن تعرف عليهم في قراءته»²⁶⁰ لروايات الفروسية القروسطوية، كما

257. جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط 1988، ص 96-97.

258. سيزاري روفينسكي: دون كيشوت ودون جوان، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، ص 5، ع 2، أكتوبر 1979، ص 75.

259. Alexandre Laumonier: L'errance, ou la pensée du milieu, in: revue «Magazine Littéraire», N 353, avril 1997, p. 22.

260. Carlos Fuentes: Cervantès ou la critique de la lecture, in: revue «Magazine Littéraire», N 358, octobre 1997, p. 54-55.

أشرنا، وتشعبه بعوالمها السحرية والغرائبية.

هذا ولا تنقص الأعمال الروائية لفيدور دوستوفسكي (1821-1881)، هي الأخرى، تأثيرا على التجربة الشعرية، وذلك على صواعد مختلفة، مثلما سبق أن أوضحنا، إذ لا مجال لتغيب كون عوالم وتخيلات وشخص هذا الروائي الروسي الكبير لها من جدارة الحضور في كنف تجربة شعرية مخصصة كهذه، شأنها شأن مثيلاتها في رواية سرفانتيس الخالدة، ما يجعلها تتطابق وإياها، عمقيا، من زاوية التساؤل الوجودي المأساوي، والمراهنة التخيلية المبدعة على حد سواء.

إن روائيا من هذه العينة عاش المرض، والفاقة، والنفي، وانتمى إلى اللحظة الأدق في التاريخ الروسي الحديث، وتزود بخبرات سياسية وفلسفية واجتماعية وأخلاقية عظيمة الشأن، لم يكن له سوى أن يبدع نصوصا روائية استثنائية ستؤله، عن استحقاق، للترجيع على عرش الرواية الروسية والغربية سواء بسواء، هذه النصوص التي لا تقتصر أهميتها الأدبية على ما تكتنزه من نفس شعري خارق، تقرأه نقديا، وبشيء من العمق والتوسع، الباحث والناقد الروسي ميخائيل باختين، وإنما هي تتخطى هذا الإنجاز إلى ما احتضنته فضاءاتها من حيوات ومصائر واحتدامات روحية مدمرة ستكون من وراء الانتشار الكاسح لأبطال دوستوفسكي، بشكل لم يحظ به روائي آخر، في المحافل الثقافية العالمية. «إن ديمتري وإيفان كارامازوف، الأمير ميشكين، راسكولنيكوف، ناستاسيا فيلييوفنا، جروشينكا، سفيدريغاييلوف، ستافروجين لم يبقوا مجرد سمات أدبية مجسدة للطبيعة، إنهم أكبر من هذا لأنهم، مع أنهم يضعون أرجلهم فوق الأرض، مع كونهم واقعيين بشكل مطلق، يحوزون، في ذات الوقت، على رونق مذهل وفوق المعتاد»²⁶¹.

إن هذا ما تتكشف عنه، في الحقيقة، القراءة المتأملة للتراث الروائي الذي خلد اسم دوستوفسكي وأحله تلك المكانة الإبداعية المتميزة. وسواء اتصل الأمر بـ «المجنون»، أو «المراهق»، أو «المساكين»، أو «المسوسون»، أو «الإخوة كارامازوف»، أو «الجريمة والعقاب»، أو «الأبله»، فإن القراءة تلقي نفسها مقحمة في توضعات وجودية، تفوق طاقة البشر، تحياها ذوات رمزية مجنحة في فرادتها وتعاليلها، ذوات مثقلة بشعورها الذريع بانحجازها الوجودي، بعباطلتها الروحية، ومنصته إلى جنونها الهادر أكثر من استئناسها برتوب الواقع وتبلده. «إن شخصياته تبذر المقدس في الأرض، تعيش حالات الوهم وسط الحقائق، وتخلط بين الدناءة والسمو.. أليوشا القديس يروي أعظم القصص الدينية وامرأة تجلس على ركبتيه.. وجروشينكا

261. Youri Bondarev : Immensité dénudée des passions, in : revue «Lettres soviétiques», N 276. 1981. p. 80.

تحب حيث تكره وتكره حينما تحب...»²⁶². إنها، بتعبير آخر، شخصيات «تغور في أعماق جحيم الحياة، بذات فاحشة تعقب بالخطيئة، تشد اللذة القصوى باندفاع جنوني محموم، وتمتزج ذواتها بالكآبة والسرور. وخبايا هذه الشخصيات تتفجر بالهذيان والهلوسة، تشد الضياء والفرح في مدار الموت وتكتسب هدوءها الداخلي في لجج الصراع»²⁶³.

إن روايات تنوء بهذا الصنف من الأبطال، وتقوم ب «التحري والتنقيب في أشد زوايا الروح البشرية غورا»²⁶⁴ من الضروري أن يتوفر لديها غطاء حدثي معادل، في تشابكاته ومفارقاته، لسيرورات هؤلاء الأبطال، ولانتقالاتهم الفادحة بين المراتب المتصادمة، المتنازعة، لتواريخهم المتخيلة، لهذا «أكسبت ديناميكية الحدث وتوتره رواية دوستوفسكي طابعا دراميا، ويتدعم هذا الطابع من جهة أخرى بمأساة وجود الشخصيات وبالمصير التراجمي للإنسان في ظروف التناقضات القاسية»²⁶⁵. في هذا المنحى يتبدى الأمير ميشكين، مثلا، وهوي تدرج ضمن تشابكات واقعه وبين مفارقات زمنه، مندغما، أشد ما يكون الاندغام، في المتواليات الحديثة المتماسكة التي كانت تدنيه، تخيليا، وشيئا فشيئا، من ذلك الموقف الأورفي الحدودي الذي يأخذ فيه موت حبيبته المستحيلة، ناستاسيا فيليتيوفنا، معنى موجعا، أبلغ الوجع، يرخي بظلاله القائمة على رؤيا العاشق النبيل، الطيب، للعالم برمته. ف«الجمال يخلص العالم لا العدالة الاجتماعية»²⁶⁶، ومن ثم فإن «كانت «الجريمة والعقاب» نوعا من الإثبات للعدمية الأخلاقية والاجتماعية لثورة سمتها الفردانية، فإننا نعاين، في «الأبله»، خيبة النوايا الطيبة لرجل متوحد يغفر كل شيء»²⁶⁷. إن مأساته تنبع من قبح العالم واعوجاجه، ولأنه «يفشل في محاولاته لإصلاح الآخرين وتقويمهم، فهو يذكرنا بالدون كيشوت، ذلك الإنسان الذي لم يفهم حق

262. حميد محمد جواد : عالم دوستيفسكي والإخوة كارامازوف، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع7، مارس 1982، ص53.

263. نفسه، ص52.

264. روبرت بين : دوستيفسكي.. الأيام الأخيرة من حياته، ترجمة : صادق باضان، مجلة «آفاق عربية»، س4، ع8، أبريل 1979، ص46.

265. د. مكارم الغمري : الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة «عالم المعرفة»، ع40، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1981، ص166.

266. حميد محمد جواد : عالم دوستيفسكي والإخوة كارامازوف، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع7، مارس 1982، ص55.

267. Michael Khrapchenko : Dostoievski et son héritage littéraire, in : revue «Lettres Soviétiques». N 276, 1981, p. 15.

قدره بينما كان هو يريد الخير للناس»²⁶⁸.

وفيما يخص الإبداع المسرحي فإن هناك أسماء مسرحية أساسية تتموقع في الخلفية التناسية الشاملة للتجربة الشعرية، يأتي في مقدمتها اسم المسرحي الإنجليزي وليام شكسبير «1564-1616». ومعلوم أن مجرد إثارة هذا الاسم لهو، في العمق، استحضار لموهبة مسرحية كبيرة اعتبرها الإنجليزي، على الدوام، هبة خصتهم بها السماء إلى حد أنه كان يهون عليهم فقدان الهند، جوهره التاج الإمبراطوري، ولم يكن يراودهم، بتاتا، أن ينتزع شكسبير من ملكيتهم الرمزية، هو من يقتعد سدة مجدهم الثقافي.

فعلا إن شكسبير كان أيضا شاعرا غنائيا، إذ هو من كتب «السونيئات» المعروفة، وجملة من القصائد الذائعة، منها قصيدة «فينوس وأدونيس»، لكن إمكانياته التعبيرية المتميزة ستنجلي بكيفية أفضل في ما كتبه من مسرحيات تراجيدية سوف تتردد أصداؤها، طوال قرون، في أغلب المسارح العالمية. فالإتيان على ذكر اسمه يعني، في هذا المضمار، التوقف عند العناوين المتألقة في تراثه المسرحي، مثل «روميوجولييت»، و«جهد الحب الضائع»، و«يوليوس قيصر»، و«الملك لير»، و«ماكبت»، و«عطيل»، و«العاصفة»، ثم، وبصفة أخص، «هاملت». ومع أن شكسبير سيتترحزح، شأنه شأن المسرحي الفرنسي كورني، عن صرامة وحدتي الزمن والمكان المسرحيين، كما نظر لهما أرسطو، فإنه سيجعل من مسرحه، تماما كما المسرح الإغريقي، مصطبة كونية متراحة لاعتنافات الحب، والضعينة، واليأس، والموت.. لتطاول الإنسان وصغاره.. لانفجار الأحلام، والمطامح، والآمال البشرية، ثم ارتكاسها وتلاشيها بضغط من معيقات السلطة، والجاه، والأخلاق.. مصطبة، بالتالي، لكل ما يؤجج المغزى المأساوي للقدرد بما هو قوة هائلة دائمة التربص بالإنسان.

هكذا ورغم التحفظ الذي أبداه إليوت من مسرحية «هاملت»، لكونه رآها أجدر، من غيرها، بكتابة مسرحية متقنة على تلك التي هيأها لها شكسبير ما دامت شخصية درامية من هذا الطراز في أمس الحاجة إلى ما أسماه إليوت ب «المعادل الموضوعي»، الأنضج، والأفضل، من ذاك الذي تقترحه المسرحية، مع ذلك فهو سوف لن يتورع عن الإقرار بكون «هاملت هي موناليزا الأدب»²⁶⁹. إن الأمير الدانمركي الموزع بين شرطه المعرفي المثالي وانحطاط قيم عصره، بين الصورة النبيلة للجمال والطهر، مجسدة في أوفيليا التي كان مآلها إلى الموت توكيدا على الاستحالة، والوجه المستبشع للوجود، على نحو ما يظهر في دسائس عمه وخيانة أمه اللذين

268. Ibid., p. 15.

269. تي. إس. إليوت : هاملت، ترجمة : كمال أبوديب، مجلة «المهد»، س1، ع4-3، صيف - خريف 1984، ص34.

نحيّاه عن حقه الشرعي في الملك، هومن سيلغ مشارف ذلك التساؤل الرهيب حول أن يكون أولاً يكون، بما هي معضلته الفكرية المؤرقة، بل وهومن سيغوص في الجنون، لأنه «اكتشف فجأة أن الواقع الحي يضم مجتمعا يعاني من التبرم. وهذا الاكتشاف «الصدمة-الهزة» يتناقض مع النقاء الذي كان يتصوره»²⁷⁰. وبما أن هذه الشخصية تعكس، وفقا لما سطرته لها مخيلة شكسبير التراجيدية، أعتى حالات التمزق الفكري والعاطفي الإنساني، وذلك بصرف النظر عن ملايسات هذا التمزق وحشياته الزمنية والمكانية، فإن هذا المعطى يجعل «هاملت في مقدمة هذه المسرحيات ذات الرموز القديمة التي لا تموت، وهي ليست أثرا كتب لعصر من العصور، بل لجميع العصور»²⁷¹، ويجعل من مبدعها، هو الآخر، واحدا من المسرحيين الذين توفرت لديهم القدرة، والنباهة في آن، على تغوّر الجوهر الإنساني ثم التسامي به إلى صعيد الفرجة المسرحية الهادفة والمؤثرة.

أما الاسم المسرحي الثاني فهو فولفغانغ غوته «1749-1832». وبما لا جدال فيه أن أهمية هذا المبدع تتعدى النطاق المسرحي، لأنه يعتبر، إلى جوار نوفاليس، وليسنج، وشيلر، وهيردر، وهولدرلين، أحد بناء صرح الأدب الرومنتيكي الألماني، ولهذا فإن أي حديث عن غوته هو حديث متراكب بطبعه، إذ يجب أن يتناول، دفعة واحدة، غوته الشاعر، صاحب ديوان «هوى العاشق»، وملحمة «هرمان ودوروته».. وغوته الروائي، مؤلف «آلام الفتى فارتير»، و«في سني حج فلهميل ميستر».. وأيضا غوته المسرحي، كاتب «المواطنون»، و«القبضة الحديدية»، و«محمد»، و«ستيلا»، والنص المسرحي الخالد «فاوست».

ويأتي ثراء الأعمال المسرحية لغوته وعمقها من تشبعها المكين بروحيته الرومنتيكية القلقة، الحاملة، والمهروسة بمثل أعلى، تاريخي ومعرفي وحضاري، كان قيد الاعتمال في أحشاء العالم الغربي آنئذ، ولأنه، أي المثل، لم يكن قد نال تحقّقه بعد فإن مجهوليته ستشكل بالنسبة لغوته مرتكزا أساسيا للتأمل، والاستشراف، والاستباق الرؤياوي الخلاق، بحيث غالبا ما «يدفع ظلما الرومنتيكي الدائم للعالم المجهول إلى تفضيله ذلك العالم على عالم الحقيقة، فمبدؤه أن عالم الحقيقة مثوف ناقص. ولذا تتراءى صور هذا العالم في أدبه مجللة بضباب اللانهاية، اللانهاية العلمية التي نشدها جوته»²⁷²، ذلك «أن الماضي يورث الانتظام أما المستقبل

270. قاسم حسين صالح: هاملت شكسبير في اجتهادات المفسرين.. وجهة نظر جديدة، مجلة «آفاق عربية»، ص5، ع4، دجنبر 1979، ص113.

271. محيي الدين إسماعيل: «هاملت» وتجربة الاقتراب من شكسبير، مجلة «الآداب»، ص20، ع3، مارس 1972، ص54.

272. الدكتور محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة - دار العودة، بيروت 1973، ص80.

فيعد بالحرية، ليس فقط في مجال المؤسسات والقوانين الاجتماعية، بل وأيضا في مجال الروح، والجمال، ذاته»²⁷³.

حول هذا الموضوع، بالتحديد، تدور مسرحية «فاوست»، إذ يجسد هذا البطل الكوني «نموذج الإنسان الساعي إلى مزيد من القوة، أو الكمال، بوسائل خارجة عن الطبيعة هي ما يعرف بالسحر، بأوسع معانيه : فالمستقبل مجهول، والإنسان يريد معرفة ما سيحدث به، والقوى الطبيعية المسورة له قاصرة، فليبحث عن قوى خارقة كي يسخرها لتنفيذ ما يصبو إليه، والطباع الموجودة في الواقع تقف في سبيله أوتعجز عن أداء ما يطلب، فليلتبس إذن أدوية لتحويلها إلى ما ينجح في تحقيق أغراضه، وتلك مهمة السحر»²⁷⁴.

فعلى عاتق شخصية من هذا النمط سيضع غوته كامل ثقله المسرحي متطلعا، من خلال ما أسبغنه عليها من خواص درامية مركبة، إلى ترضية شغفه، كمبدع، بمعرفة مآل عالم كان في طور التحول. ولأن هذه الشخصية استطاعت تكثيف أسئلة وقضايا من هذا الحجم فقد حق لها أن تنضم إلى بقية الشخصيات الأدبية المتخيلة التي تضافرت على استحصال أجوبة شافية لمختلف الالتباسات الفكرية، والعقدية، والأخلاقية، التي رافقت تمخضات النهوض الحضاري الغربي الحديث. إن الأولب الإغريقي، القديم، كان مأهولا بالهة متسامية، غيبية، «أما الأولب الأروبي فمصنوع من آدميين من لحم وعظم. ها هوذا فاوست، تأملوه وهو إلى الجوار من عظماء الروح الأروبيين الآخرين : هاملت، لير، الدون كيشوت، سانشو، الدون جوان، إيفان كارامازوف، بير جنت»²⁷⁵.

ويعتبر أوغست سترندبرغ (1849-1912) ألمع كاتب مسرحي أنجبته الثقافة السويدية، وبفضل ما وسم أعماله المسرحية من تجديد، وجرة، وعمق، سيحتل مكانة مرموقة في المسرح الغربي الحديث. ورغم ما عرف عنه من اهتمام بالفنون التشكيلية، إذ كان رساما، وبالرواية، لكونه ألف روايات لا تخلو من إثارة، منها «ابن الخادمة»، و«دفاع أحرق»، و«الرايات السوداء». فإن شهرته ستسجها، في المقام الأول، بدائعه المسرحية المتفردة، مثل «الآنسة جولي»، و«الجرائم أنواع»، و«عيد الفصح»، و«رقصة الموت»، و«الجحيم»، و«سوناتا الشبح»، و«الطريق إلى

273. Hélène Vacaresco : Goethe et le lyrisme européen, in : Entretiens sur Goethe, collec, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 23.

274. فاوست 1، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص7.

275. Salvador de Madariaga : Faust et les européens de l'esprit, in : Entretiens sur Goethe, collec. Paris. Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 38-39.

دمشق»، ثم «الطريق البري الكبير»، التي تمثل، اعتمادا على جمالياتها وموضوعاتها سواء بسواء، مدرسة قائمة الأركان في المسرح الغربي والعالمي.

فهذا الكاتب المثلث بجرح فقدان أمه، المنجذب إلى دائرة الفكر النيتشوي، والمتمني إلى المناخ العقلي والروحي المرتج لنهايات القرن التاسع عشر، هومن سيوثر تلك الخلوة القاسية، التي ستثمر نصوصا مسرحية عالية الجودة، ويختار لذهنه أن يستقبل تماما من رصانة الواقع لينخرط بذلك في تجربة جنونية مدمرة ستعكس تداعياتها الرؤيوية على هذه النصوص أيما انعكاس. إن مأساته الجوهرية ستنتجم عن ضياعه في أمه، وبما أنه كان متعلقا بها حد العبادة، كحالة بودلير مع أمه، فإن مشروعه المسرحي، كله أويكاد، سيتمحور أساسا حول هذه النقطة الأليمة في سيرته الوجودية والإبداعية، أي حول أنثى رمزية تملأ عليه وحشته الأمومية المهولة وترخي بسكينتها على عالم مضطرب، دائخ، لا يهب الروح ولا الفكر أي يقين. ومن هنا انشداده إلى رمزية «مايا»، المرأة البوذية التي يعني اسمها «أم الدنيا»، ورمزية «مريم العذراء» الأمومية، في العقيدة الكاثوليكية، إضافة إلى ما نجده من تقمصات طفولية، راشحة دلالة، لدى شخوصه الذين يصورون رغبته في «أن يكون الحمل الوديع الذي تملأ خياشيمه لذة تغدقها عليه امرأة تفوقه سنا هومزيغ من الهروب والانتماء في آن واحد»²⁷⁶، هروب من يتم أشمل وانتماء إلى أمومة مستهامة أعم. إن بحثه عن الأم، بمعنى عن امرأة براء من الإغواء الجنسي، يبين مدى تعلقه بأسمى مراتب الصفاء الروحي، أو، بالحرى، تطلبه لامرأة لا توجد إلا في مخيلته المقيدة بزمنها الطفولي المتنائي، لذا فإن «ازوراره عن الأنثى لم يكن يبتغي من ورائه إفهامنا بأنه لم يكن أي إنسان كان...» بل على العكس إنسانا طافحا رجولة، مقتدرا، يفضل المكوث وحيدا في مغالبة مصيره الرهيب نظرا لكون المرأة الخالصة، الوحيدة التي تستطيع روح طهرانية وملحاحة تقبلها، لا تزال مفقودة»²⁷⁷.

ولا ريب في أن ما انطبع به مسرح سترندبرغ من إجهاد جمالي عنيف، سواء من زاوية اتباع أسلوب اللوحات بدل أسلوب الفصول أو من زاوية تحطيم الحدود بين الأزمنة وتسخير لغات تذكيرية، عاقلة، ومجنونة، يعود بكيفية واضحة إلى جسارة الموضوعات المطروقة في رحابه، والتي تنصب، في نهاية المطاف، في شاغل القبض على حقيقة أنثوية ما للوجود. «فمسرحيات «الطريق إلى دمشق» و«مسرحية حلم» و«صوناتا الشبح» و«الطريق البري الكبير» يطلق عليها سترندبرغ وصفا أدق هو «مسرحيات حلم» لأنها جميعا متشابهة

276. محمود علي خليل : أوغست سترندبرك، مجلة «الثقافة الأجنبية»، س 7، ع 3، 1987، ص 183.

277. Alexandre Blok : A la mémoire d'Auguste Strindberg, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose. traduction et préface de Jacques Michaut, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, S. A. 1974, p. 273.

في استخدام القلب الحر القريب جدا من قالب الحلم، وفي تجريدتها المسترخية، فالمكان مبهم والزمان نسبي، والتسلسل الزمني منقطع، والشخصيات ذات أسماء رمزية مثل «الغريب» و«الطالب» و«الشاعر» و«الصيد» و«الحالم»²⁷⁸. لقد «بنى «سترنبرك» ذلك المبدأ القائم على عدّ الأشياء «مفككة»، وكان بذلك قد نطق بلسان جيل كامل»²⁷⁹، كان يحيا أقول قرن وبزوغ آخر جديد في ظل انحلال ذريع للمعاني والقيم، انحلال لا يمكن وصفه بأكثر من سقوط إنساني من رحم أمومة منغدة إلى ضحالة الواقع وسفالته، وبذلك ظلت النفس المسرحية في أعمال سترندبرغ، أو «النفس التي يكشفها باستمرار هي نفس إنسان عصري غريب عن بيئته، يزحف بين السماء والأرض، يحاول يائسا أن يقتلع بعض المطلقات من كون منبوذ»²⁸⁰.

حتما إن الخطاب الصوفي يبقى أحد أقوى الخطابات التعبيرية دنوا من الخطاب الشعري، ولهذا على قدر ما سيغطي الأداء الشعري قسطا وافيا من تجارب المتصوفة وسيرهم الرواوية ستمثل خصوبة العوالم الصوفية وتعاليا أحد مصادر التخيل الشعري، ومن ثم «ليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية - خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي - وبين التجربة الصوفية جد وثيقة»²⁸¹. إن ما يجمع بين التجريبتين هو انكشافهما سوية عن وعي محتد وشقي بانحطاط الوجود الإنساني وابتئاسه، وسعيهما، بالتالي، إلى الارتقاء به صعودا إلى حيث يلقي صورته الأصلية، أي أنهما تعملان على «إزاحة النفايات التي تميل إلى أن تتراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبيا لمدة أطول مما ينبغي»²⁸². فالزمن الصوفي صنوللزم الشعري، والاثان يندرجان في مضممار سيولة إشراقية، باطنية، لا علاقة لها بتختر الزمن التاريخي

278. روبرت بروستين : المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 113.

279. الحداثة : تحرير مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص 80-81.

280. روبرت بروستين : المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 87.

281. د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص 132.

282. كولن ولسون : الشعر والصوفية، نقله إلى العربية : عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت 1972. ص 301.

والمجتمعي والأخلاقي، أي زمن الآخرين تَمَن يعوزهم نفاذ البصيرتين، الصوفية والشعرية، أُنْستدتين على ما في الخيال من طلاقة وجموح، بحيث «يعدّ الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، إذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل إدماج، وسيط بين الحس والفهم، وإدماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر في مركب واحد»²⁸³.

إن المعيش الأرضي، بالنسبة للصوفي، إن هو إلا تجربة إملال، وضيق، واحتباس، لأن الأمر يتصل بمعيش قشروي، خادع، لا يمت ولو بأدنى وشيجة إلى جوهرية المعيش الإلهي ومطلقته. فهو يرى «أن الأنفس البشرية تمتلك وجودا متقلبا، أو، على الأصح، إن وجودها غير ثابت، فهي تتوجد تارة في الإله، وتارة أخرى مفصولة عنه. وفي الحالتين معا فإنها تستمد كينونتها، وجودها، منه، غير أنها لا تصير أبدا إلها أو أنفسا ماثلة له»²⁸⁴. وحتى تعاود النفس البشرية اندغامها، بعد انفصال، في الذات الإلهية، يلزمها أن تتركب طريقا واحدة لا غير هي طريق التعفف، والعشق المكلف، والمجاهدة الروحية المستديمة، لأن «الهدف من التجربة الصوفية ككلّ هو المعاناة، أن يذوق العارف طعم الحقيقة، لا أن يستدل عليها، ولا يتم له ذلك إلا بالتجلي»²⁸⁵.

تلك إذن هي الطريق المضنية واللانهاية التي ركبها الأسماء الكبيرة في تاريخ التصوف الإسلامي، كأبي يزيد البسطامي، والحسين بن منصور الحلاج، ومحمد بن عبد الجبار القفري، وشهاب الدين السهروردي، الشهير بالمقتول، ومحبي الدين بن عربي، وجلال الدين الرومي.. طريق الخلو للتحقيق النورانية التي تربو على أشباه الحقائق، والانضواء إلى هدايتها ضدا على مختلف ظلاميات الوثوق التاريخي والمجتمعي والأخلاقي التي خيمت على فتراتهم، الشيء الذي جعلهم عرضة إمّا لتهمة الهرطقة والجنون وإمّا للقتل المستباح، وذلك عقابا لهم على رفضهم القاطع للأوهام الدنيوية التي يعتنقها سواد الناس. ولعل مقتل السهروردي «1191-1154»، صاحب كتابي «حكمة الإشراق»، و«هياكل النور»، وأحد الفاعلين الرئيسيين في لب التجربة الشعرية التي ندرسها، يعتبر مثالا بارزا لضيق صدر مختلف عهود التاريخ العربي-الإسلامي بالصوفية وبرجالها. ف«ميتافيزيقا الإشراق ستعرف تطورها، خلال النصف الثاني من القرن السادس الهجري، على يد شهاب الدين يحيى السهروردي، شيخ

283. الدكتور عاطف جودة نصر : تراث الأدب الصوفي، مجلة «فصول»، المجلد 1، ع 1، أكتوبر 1980، ص 108.

284. Marijan Molé : Les mystiques musulmans, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 66.

285. إبراهيم أبوشوار : الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة، مجلة «الوحدة»، س 2، ع 21، يونيو 1986، ص 130.

الإشراق. ويطرحة لفلسفة إشراقية، باعتباره فيلسوفا ينتمي إلى المشرق، سيعمل على وضعها موضع معارضة للأرسطية السنيوية، كما أنه سيعمل، توكيدا منه على انتسابه إلى حكماء اليونان، وضمنهم أفلاطون بالطبع، وفي نفس الوقت إلى متبني إيران القدامى، على بلورة تأويل قدسي للأفكار الأفلاطونية وإدراج عناصر معينة مستقاة من ديانة إيران القديمة في إطار المراتب القدسية»²⁸⁶.

إن تجربة شعرية تقوم، في جانب أساسي منها، على استثمار الغنى المجازي والرمزي الذي تستأثر به عاطفة الحب، من بين العواطف الإنسانية، سوف لن يكون لها خيار في طرق أبواب مصنفات أدبية أو فلسفية جعلت من موضوع الحب، من طبائعه وأبعاده وخفاياه، مادة للتخييل والتأمل وإعمال النظر. وفي هذا الباب يمكن الحديث عن الأثر البالغ الذي سيخلفه كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي «1063-994» في مخيلة الشاعر و، بالتالي، في جملة استبصاراته العشقية العميقة والدالة.

فشخصية ابن حزم الاعتبارية في الثقافة العربية-الإسلامية لم تؤسسها ما عدا اجتهداته النابهة في مجالات المنطق، والفقه، وعلم الكلام، التي كانت نتيجتها مجموعة من المؤلفات القيّمة، وذلك من قبيل «التقريب لحد المنطق والمدخل إليه»، و«الفصل في الملل والأهواء والنحل»، و«رسالة الأخلاق»، و«الأحكام في أصول الأحكام»... بل وستنهض أيضا على ما كان له من تخريجات وآراء في تقلبات النفس البشرية، وتحديدًا في عاطفة الحب، وفي تجلياتها الجسدية والروحية المتداخلة، مما نستطيع الوقوف عليه في الكتاب-المعلمة «طوق الحمامة». فهو «حين كان يدرس ظاهرة الحب لم يكن يقتصر على ملاحظة أحوال المحبين، ووصف عوارضهم وآفاتهم، وإنما كان يحاول أيضا الاهتداء إلى البواعث النفسية التي تكمن من وراء أفعالهم وشتى مظاهر سلوكهم»²⁸⁷. إن الحب، من منظوره، خبرة كيانية معقدة لا ينفصل فيها الجسدي عن النفسي، العضوي عن الشعوري، كما أنه ليس وصفة جاهزة معممة تتكرر لدى كافة العشاق، لأنه فعل حميمي يخص ذاتين بعينهما، متقلبا به هكذا من صعيد المشاعية إلى صعيد التدويث، من تاريخه العام إلى تاريخ جسدين ونفسين منفردين، مخصوصين، تشرطهم معاناة واحدة. و«المعاناة تعني أن حقيقة الحب «توجد»، ولأنها توجد فإنها «تتغير»، و«تتحول» فبصير الحب فتورا، وأحيانا كراهية !! ولأن الحب توجه إنساني وليس حقيقة مطلقة فإنه يتأثر بظروف المحب، وظروف المحبوب، وما يكتنفهما من مؤثرات الزمان والمكان. ومع الإقرار

286. Marijan Molé : Les mystiques musulmans, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 98.

287. الدكتور زكريا إبراهيم : ابن حزم الأندلسي، سلسلة «أعلام العرب»، ع56، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966، ص80.

بذاتية التجربة في الحب، فإن هذه التجربة تصير شيئاً جديداً يتجاوز حاصل جمع مفرداتها: المحب والمحبوب والعاطفة الناشئة بينهما فتكتسب قدراً من الاستقلال حتى عن أطرافها الثلاثة، بمعنى أنها قد تسوق - بقوة منطقها الخاص، أولتقل : قانونها الخاص - الرجل والمرأة إلى ما لم يكونا يقصدان إليه قصداً متعمداً²⁸⁸.

إن عاطفة، كالحب، ذات جوهر ثنائي: ذكوري وأنثوي، جسدي وروحي، لا يمكنها أن تأخذ معنى عذرياً تاماً وأن تنزلق بالمرّة إلى درك الإشباع الجنسي الخالص، لأنها مزيج من هذا وذاك، ومثلما لا يضير في شيء أن تبرز العذرية في إطار هذا المزيج كذلك سيكون من المغالطة قولنا إن بروز العنصر الجنسي قد يزري بهذه العاطفة ويشوهها، إذ يرى ابن حزم أن «ليست الصلة الجنسية شيئاً منحطاً أو دنياً، إنها تعبير عن شعور، ولهذا أترك أثراً روحياً في الإنسان مع أنها تعبير جسدي في الظاهر، وهذا يعني أن التوافق تام بين الروح والجسد، وأن رغبة أحدهما تستكمل رغبة الآخر»²⁸⁹. وعليه فمن تكامل الحدين وتفاعلهما تنشأ جوهرية هذه العاطفة بما هي تعبير عن جوهرية الكينونة، لأن «سرّ التمازج والتأين في المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال، والشكل دأباً يستدعي شكله، والمثل إلى مثله ساكن «...» فكيف بالنفس وعالمها العالم الصافي الخفيف، وجوهرها الجوهر الصعاد المعتدل، «سنسخها المهيأ لقول الاتفاق والميل والتوق والانحراف والشهوة والنفار»²⁹⁰.

بعد الوقفة المترتبة التي خصصنا بها هذه الأسماء والاصطلاحات بعينها، بناءً على الاعتبار الذي سبق أن قدمناه، يليق بنا الآن أن نورد بعض أوجه التفاعلية التناسلية في المتن، محاولين رصد كيفيات التعالق التناسلي بين قصائد محددة، اصطفيناها لأسباب إجرائية ليس إلا، لأنه من المتعذر، كما نعلم، التمثيل بكل القصائد، وبين نصوص إماماً شعرية، أو شعرية مسرحية، أو مسرحية، أو روائية. وفي هذا السياق نقترح، فيما يهم النصوص الشعرية، الاستشهاد بقصيدة «غيمة في بنطلون»، لفلاديمير ماياكوفسكي، من حيث تفاعلها، تناسلياً، مع قصيدة «الرباعية الثالثة». وحتى نتبين طبيعة هذا التفاعل نرى لزماً أن نجتزئ من القصيدتين معاً بالمقاطع التالية:

– ما من شعرة بيضاء واحدة في روحي،

288. د. محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، سلسلة «عالم المعرفة»، ع36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دجنبر 1980، ص142.

289. نفسه، ص142.

290. ابن حزم الأندلسي: طرق الحمامة في الإلفة والآلاف، ضبط نصه وحرره هوامشه: د. الطاهر أحمد مكي، ط3، منقحة، دار المعارف، القاهرة 1980، ص21.

وخالية هي من رقة الشيخوخة.
 مدمرا العالم بقوة صوتي
 أمضي جميلا
 في الثانية والعشرين من عمري.

.....

أتريدونني
 محض لحم متضوّر هائج.
 أم تريدون
 أن أغدو سماويا، وقد غيرت نبرتي،
 رقيقا لا عيب في
 ليس رجلا.. وإنما غيمة في بنطلون؟

.....

تظنون أنه هذيان ملاريا؟
 لقد حدث هذا،
 حدث في أوديسا
 + + +
 «أجئ في الرابعة» قالت ماريا.
 + + +

الثامنة

التاسعة

العاشرة !

+ + +

وها هو المساء
 يغادر النوافذ
 ليختلط بالرعب الليلي،
 قائما
 ديسميريا.

+ + +

بيد أنني ليس ضروريا لي

أن أصبح برونزيا
أوبقلب ليس غير غدة باردة.
إنما أرغب في أن أخفي جلجلتي
في شيء ناعم،
شيء أنثوي.

.....

أنتم
أيها السادة !
يا هواة
تدنيس المحرمات
والجرائم
والمجازر،
أرايتم أكثر الأشياء فظاعة :
وجهي
عندما
أكون
هادئا تماما ؟

+ + +

وأحس
أن أناي
لم تعد تكفيني.
إن شخصا ما يحاول جهده أن ينفلت مني بعناد.

.....

لأكن ممجّدا عندكم،
أنا العظيم الذي لا تدّ له.
إنني لأضع فوق كل ما صنع:
لا شيء !

ثانية نعلي بفخر

أبراج المدن البابلية
والآلهة
تهدم المدينة
على البرج
وتعرق انبثاق الكلمة.

.....

اسمعوا :
متمرغا، متأوها
يدعوكم إلى ملته
زرادشت هذا العصر ذو الشفة الصارخة.

.....

أنا
من يثير قهقهة القبيلة المعاصرة
كنكته
فاحشة طويلة،
أرى الآتي عبر جبال الأزمنة
وما من أحد غيري قادر على رؤيته²⁹¹.
- أنا الكوكب الأسود، انتشروا في المقاهي
اشربوا الشاي، وحدي أقهقه في وجه
تمثالي الحجري، الصبايا النحيفات يرقبن
فندق مثقل بالثريات يرسل برقية :
«ليلتي هذه
وجه قوادة»

أيها الكركدن المرايا لها رقة الحجر، الوحشة
القمرية في القاعة، المسرح الآن غرفة
نوم، أنا المسرحية والمخرج، القادمون
الخطي الشبحية،

291. مايكوفسكي : غيمة في بنطلون، ترجمة : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976،

من ذا ؟

نفرتيتي في آخر
الليل تنجاب عنها القرون الغبار، انزعي
عنك هذا النقاب الهلالي، هل تسمحين ؟

.....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،
لقد أضعت الدور في
أوج امتداد الصمت
في توتر الخيط الذي
يمتد بين القاعة الرحبة
والمثل الهائج ملء دوره:
هل أنا دون كيخوت أم هملت ؟
في توحيدي

.....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،
وحدي يضئ البرق وجهي وأنا أطلق في
الحفل الجنائزي قهقهاتي، انحدرت في السيل
الذي يجرف في اندفاعه الديكور
والأفئعة، المهرجون عادة ينصرفون قبل
أن يشتعل المسرح بالرقص المغولي، تمارا
امرأة في البرج،
على البحر تلقي بزائرها في القرارة في كل
فجر، لقد كنت آخر أسرى القبائل.....²⁹²

والواقع أن ما قمنا به من اجتزاء قد لا يعطي فكرة متضحة ووافية عن مدى التفاعل
التناصي، الجاري بين القصيدتين، خصوصا وأن المسألة تتصل بنصين-علامتين في المسار
لإبداع ل كلا الشاعرين، هذا من جهة أما من جهة أخرى فلقد تعمدنا، فيما يخص قصيدة
مياكوفسكي، الاستئناس بالترجمة العربية التي أنجزها لها حسب الشيخ جعفر، وذلك بغاية

أن يتاح لنا، في مرحلة أولى، الوقوف على الهيئة النصية التي اكتسبتها في لغة، ليست هي لغة المنشأ، وفي مرحلة ثانية على البصمة التي تركتها حساسية المترجم، باعتباره شاعرا قبل كل شيء، في جسد قصيدة تعد، دونما تهويل من قبلنا، واحدة من عيون الحداثة الشعرية الغربية.

إن «غيمة في بنطلون» تنتمي إلى الطور المستقبلي الخالص في تجربة ماياكوفسكي الشعرية، والذي امتد من 1913 إلى 1917، مشكلة إلى جانب أعماله الباكورة، كـ «فلاديمير ماياكوفسكي» - مسرحية شعرية-، و«مزمар الحيوانات الفقيرة»، و«الحرب والعالم»، ثم «الإنسان»، سدة التجريبية التجريدية التي خاض في شأنها جمعية رفاقه المستقبلين قبيل نشوب الثورة الاشتراكية بروسيا عام 1917. إن منطلق كتابتها كان تلك العلاقة العشقية، الصدوقية، التي عاشها ماياكوفسكي مع امرأة تدعى ماريا دينيسوفا، وذلك في أثناء زيارته لمدينة أوديسا، على البحر الأسود، صحبة الشعراء فاسيلي كامنسكي، دافيد بورليوك، وفيليمير خيلينيكوف، في إطار الترويج لاتجاههم الشعري المستقبلي. وإذا علمنا أن تحريرها استغرق منه عاما ونصف فسندرك مدى الجهد الشعري الذي تطلبت من صاحبها هذه القصيدة المركبة أشد التركيب. ف«ماياكوفسكي لم يكن وجهها لوجه أمام سقمه الشخصي ذاك، لأن هذا السقم سيتخذ لبوسا لفظيا ويتجسد في إيقاع، إلى حد أن بورليوك تكهن بأن هذه القصيدة، المتمخضة من صلب الحياة ذاتها لتتقمص إهابا عاطفيا محتدما، سوف تغدو قمة الشعر المعاصر»²⁹³.

ضمن الحثيات الموصوفة إذن «تمّ أول لقاء مع «الموناليزا»»²⁹⁴، كما يسمي الشاعر عشيقته ماريا، وذلك بكامل ما يكتنف امرأة لروحة الرسام الإيطالي، ليونار دي فنسي، من غموض وبهاء واستحالة. ولكون «الموضوعة اللاعقلية الأساسية لدى ماياكوفسكي هي الحب فإنه يتقمع بنوع من القسوة من كل أولئك الذين امتلكوا جرأة تناسيه»²⁹⁵. فالقصيدة بقدر ما هي تصوير لرجة عاطفية هزت كيان الشاعر هزّا، من حيث لا يدري، فإنها تأخذ، في ذات الوقت، لون هجاء مريب للخواء العاطفي في حياة الناس، مثلما هي تهجس بعصر جديد يتمازج فيه الحب، والحلم، والشعر، والثورة، والحرية..

إن قطبي القصيدة هما الأنا الشعرية الماياكوفسكية المتجربة، والمتعالية، والعشيقة ماريا دينيسوفا، المرأة الجميلة، والعرضية. الأنا الشعرية تمارس الإنشاء بثورة وشيكة ستغسل العالم

293. Roudolf Douganov : C'était à Odessa : Maria Dénissova dans la vie de Maïakovski et dans son poème " Le nuage en pantalon", in : revue «Lettres soviétiques», N 294, 1983, p. 107.

294. Ibid., p. 105.

295. Roman Jakobson : La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique. Paris. coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 81.

من أدرانه، أما ماريافي فهي الرمز المكثف لهذه الثورة، لامتلائها، لعمقها، وليناعتها التاريخية. ففي المسافة المجازية المرتسمة بين حدود اليومي في تفاصيله وتشذراته، التي تحيل عليها توضعات الأنا الشعرية في الشوارع، والفنادق، والمقاهي، والحانات.. وحدود الكوني، الذي يستثيره عنصر المطر والنار، ما دام الشاعر يلح عليهما في القصيدة، في عالم تؤثته رمزيات مدن بابل، وبومبيي- المدينة الرومانية التي عصف بها زلزال ساحق-، وأوديسا، وبتروغراد، وموسكو، وكيف، والبندقية، ورمزيات أسماء يسوع، ويوحنا المعمدان، ويهوذا الإسخريوطي، وباراباس -العبري الفظ، الجاحد بكافة القيم الذي تحول إلى الإيمان والعفة زمن المسيح-، ونابليون، وبسمارك، وروتشيلد، وكروب -ربّ المجتمع الصناعي العسكري الألماني الذي استقوت به آلة الحرب النازية-، في هذا المدى إذن تنهض الأنا الشعرية، المتراوحة بين الهويتين: الزرادشتية والفاوستية، من داخل طقس الحب، القرين بالغناء والرقص والسكر والعري والجنون في الليل الثخين للعالم، لاهجة بنبوءتها، كما المسيح، ومبشرة الآدميين بالخلاص الذي سيحيى مع ماريادينيسوفا، بل إن الشاعر سوف لن يخطئ، ضمن نبوءة أنها هذه، تاريخ حلول الثورة الاشتراكية بروسيا إلا بعام واحد :

- حيث تتوقف أعين البشر قاصرة

مقتربا أراه يتقدم قطعانه الجائعة

بأكليل الثورة الشوكي

عامنا السادس عشر²⁹⁶.

على أن الثورة التي تنبئ بها الأنا الشعرية، في هذا المقام، هي ثورة روحية أكثر منها طبقية، ثورة تستلّف من الأنوثة معناها الكوني الجوهري، تماما كما انبثقت ثورة المسيح من رحم مريم العذراء، الطاهر والمقدس، وهونفس المنحى الذي ستنحوه قصيدة «الإثنا عشر» 1918، للشاعر الرمزي ألكسندر بلوك حينما عمد إلى تلوين مشهد دورية من جنود الجيش الأحمر، تباشر مهمة الحراسة تحت ثلوج غزيرة، بلونية إنجيلية تسمو بالثورة البلشفية إلى صعيد روحي معجز. لكن أفلا يعتبر ازورار مارياد، والقصيدة تشرف على نهايتها، عن حب فادح، وبلا حدود، إنذارا، في المقابل، بالمصير المخيب، البائس، والظلامي، الذي ستفضي إليه ثورة علّق عليها ماياكوفسكي آماله الشعرية والوجودية :

- مارياد !

أترغبين ؟

296. مايكوفسكي : غيمة في بطلون، ترجمة : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976، ص57.

لست براغبة

+++

ها !

+++

إذن.. ثانية

قائما، كسير الروح،

آخذ قلبي،

حافرا خنادق بدموعي²⁹⁷.

ومهما يكن من انكسار أحلام الشاعر وتبدها في عالم كان أضال من سؤاله وقلقه، «ففي الشعر العالمي لا توجد قصيدة غنائية عاطفية تعبر كل كلمة فيها عن مدى الانفعالات النفسية التي يعيشها الشاعر كما هو الحال في قصيدة «غيمة في بنطلون». إن حب مايكوفسكي لشخصية دون كيخوت منذ طفولته لم يرد عبثا، ولكنه على خلاف هذه الشخصية لم يكن مجرد محارب ضد طواحين الهواء، ولم يكن في الثورة ثوريا فحسب، بل كان ثوريا في حبه أيضا. وقد بدأت رومانتيكية الحب عنده مع بدء رفضه، وباحتقار، للتقاليد الاجتماعية وثرثرة الصالونات التي حولت الحب إلى لهو عابث وسلعة للمتاجر»²⁹⁸.

وبصدد قصيدة «الرباعية الثالثة» فهي لا تكتفي بالتمائل مع قصيدة «غيمة في بنطلون» من حيث الطول، بما هي أطول قصيدة في المتن، وإنما كذلك على صعيد التمرکز الضميري، والقرائن الزمنية والفضائية، ثم الاستثمار الترميزي البليغ لموضوع الحب في البناء الرويائي. ومع أن حضور آثار من قصيدة مايكوفسكي هذه في شعر حسب الشيخ جعفر هو من الثبوت بمكان في غالبية قصائد المتن، إلا أنه يتبدى، بمزيد من القوة والسفور، في هذه القصيدة بوجه خاص، والتي تعد الثالثة، في سلسلة رباعياته بعد الرباعيتين، الأولى والثانية، اللتين يضمهما ديوان «الطائر الخشبي».

والواضح أن توافر عنصر الدراية، لدى الشاعر، باللغة الأصلية التي كتبت بها القصيدة، موضوع التناس، على نحو ما تكشف عنه ترجمته الأنيقة لها إلى اللغة العربية، لمّا يؤشر على استيعابه الواعي والسليم لروحها الخفية، واستحضاره لموقعها الأساسي في

297. نفسه، ص 63.

298. يفجيني يفتوشنكو: مايكوفسكي، المعاصرة والخلود، ترجمة: غانم محمود، مجلة «الأقلام»، س 15، ع 8. ماي 1980، ص 66.

تجربة الشعرية الشاملة لماياكوفسكي. غير أن الأمر يتعدى، في هذا الموقف بالذات، الدراية بنى التعاطف العميق، وهوما يستفاد، مثلاً، من سماح المترجم لنفسه حتى بتصحيح بعض نهفوات، المعرفية، التي شابت قصيدة الشاعر الروسي الكبير، كورود اسم القائد المغولي «ممايام» في واقعة لم يكن حاضراً فيها، واسم الملكة هيروديا، بدلاً من ابنتها سالومي، في سياق الإلماع إلى المرأة التي رقصت حول طبق الفضة الذي وضع فيه الرأس المقطوع ليوحنا نعمدان، مما هو منصوص عليه في الهوامش المرفقة بالترجمة.

إن قصيدة بهذه الأبهة البنائية والروياوية لا يمكنها أن تحيز لأي شاعر غير كفؤ يروم لإفادة منها سوى ركوب مسلك استنساخي باهت لن يترك له أية إمكانية للإفلات من نفوذها فحري تحفيزه على الفعل المنتج في نصيتها، والتحكم في طبيعة وحجم الإمدادات التي توجهها قصيدته، أو قصائده، منها. على أن الشاعر المعني هنا، سواء بحكم درايته بلغة القصيدة وتعاطفه مع صاحبها أو بفضل وعيه بنوعية العلاقة التناسية التي يجب أن تربط قصيدته بها، سيعمل على إعطاء حضور آثار قصيدة «غيمة في بنطلون» في رحاب قصيدته، «الرباعية الثالثة»، بعداً متصاصياً دالاً، بحيث إنه يسخر جملة من تداعيات النص المايكوفسكي لصالح نصه، من غير ما هيمنة تذكر لكن دونما مواراة كذلك لثبوتات حية ودامغة من هذا الأصل المرجعي، وحتى في حالة إذا ما نظرنا، مثلاً، إلى هذا التعالق كمحض تقليد فإن «التقليد يعتبر، بلا ريب، تحويلاً يجري وفقاً لمسطرة جد معقدة»²⁹⁹.

إن المناخ الدلالي في «الرباعية الثالثة» يلتئم من تآزر المحمولات الإيحائية للشوارع، وأنبار، والمقهى، والفندق.. للصحارى، والغاب، والبحر، والمطر، والنار.. والنخل، والهندقوق، وأثروث.. التي تشير إلى الطفولة الوجودية للأنا الشعرية، هذه الأنا التي تتقن بقناعي الدون كيشوت، وهاملت، أوتوكأ على الرمز الصريح لأبي نواس أو على الرمز الآخر المضمحل للنبي يوسف، بالنظر إلى مواظفة رمزية امرأة العزيز - زليخة - في هذا المناخ، وذلك بالإضافة إلى رمزيات جنان، والملكة المصرية القديمة، نفرتيتي، وتامارا الجيورجية، والبغي، وجنية الهور، وآسيا البراري، التي تبقى كلها مجرد بدائل لامرأة واحدة هي إينانا السومرية. إن عالماً يضج بخفافيش، والسادة، والخدم، والبؤس، والهمجية، لا يمكنه أن يتيح لأنا شعرية، دونكيشوتية وهاملتية، عدا التوحد، هذا الأخير الذي لا يأنس بشيء من غير امرأة مستهامة في ليل الحب وتغناء والرقص، تستعاد بواسطتها لذات «إيدن» السومرية. ولأن جسد نفرتيتي، الضاربة في جمالها على نحو ما تصورهما الميثولوجيا المصرية القديمة، لا يتكشف سوى عن محض

299. Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique. Ed. Seuil, 1982, p. 13.

مومياء، فإن هذا يعني استحالة القبض على لحظة حلمية اقتادت بطلني سرفانتيس وشكسبير إلى الجنون، تماما كما غلفت لحظة ماريا دينيسوفا الهاربة اليقين الثوري لماياكوفسكي بمسحة سوداوية دالة.

إن الوجهة الرؤياوية للقصيدتين كليهما تفترض إدراج أنا شعرية شامخة، متعالية على انحطاط العالم، وخموله، وانغلاقه، أي أنا تستمد صلفها الرمزي مما تحوز عليه هي بمفردها من معرفة بخصائص العالم، وترهله، بيد أن صلفها هذا لا يمنعها من استشعار ذاتها الأكثر ضعفا، وهشاشة، في كنف هذا العالم، وذلك انطلاقا من تحذر حسها المأساوي اليائس، قياسا إلى الذوات الأخرى المتخيلة، من صلاح الوجود واكتماله، هذا الوجود المحلوم به لحظة حب نادرة تنشئها امرأة كونية لا نظير لها.

وبهذا تكون قصيدة «الرابعة الثالثة» قد رتبت لما اقترضته من قصيدة «غيمة في بنطلون»، تركز ضمير الأنا وتضخمه بالدرجة الأولى، مسطرة امتصاصية، تحويلية، انتقل إثرها المقترض إلى أفق نصي جديد أكسبه كثافة إشارية إضافية، أولنقل معنى مردوفا من داخل الرؤيا الأورفية التي تجعل من غياب الرمز الأنثوي علامة على تشكل الوجود تشكلا حلميا أو شعريا، مما تدفع ثمنه الروحي الباهظ أنا استثنائية لأنها الوحيدة التي تفقه مغزى هذا الغياب وتلسعها مأساويته. ومن هنا فلا مجال للحديث عن تقليد محتمل في هذا السياق، إذ يجوز الكلام عن اهتداء، عن استنارة، أو عن انجذاب، لكنه يقظ ومحترس، إلى دائرة النص الماياكوفسكي، و، بالتالي، عن صنف من التعالق الطرسي الذي قد لا تخطئه القراءة النابهة، وذلك عندما «يتأتى للزدواج في الموضوع، في نطاق العلائق النصية، التمثل في هيئة الصورة العتيقة لـ«الطرس»، بحيث نرى في نفس قطعة الرق نصا متناضدا مع نص آخر لا يطمره بالمرّة بقدر ما يسمح له بأن يرى بشفافية»³⁰⁰.

وفيما يخص التفاعل التناسي، في المتن، مع الشعر المسرحي فلا مانع من الاستدلال بالنموذج العلائقي الذي شد قصائد عديدة في هذا المتن إلى مسرحية ألكسندر بلوك الشعرية. «المجهولة»، وفي هذا المضمار حري بنا لإيراد لقطات منها لربما أسعفتنا على استقاء فكرة معينة عن مجراها الدلالي والرؤياوي العام :

– الرجل ذو الهندام الأزرق :

وتمر القرون كما لو أننا نحلم

أنا من يترقب على الأرض منذ زمن بعيد مجيئك

المجهولة :

في برهة تنساب القرون
أنا النجمة المنساحة في المدى اللامتناهي

.....
المجهولة :

من أنت ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

شاعر

المجهولة :

وما الذي تتغنى به أبياتك
الرجل ذوالهندام الأزرق :
إنها لا تتغنى إلا بك وحدك

المجهولة :

أمنذ زمن سحيق ؟
الرجل ذوالهندام الأزرق :
منذ قرون وقرون.

.....
المجهولة :

نسمي هل تعرفه ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

لا، وإنه لأفضل هكذا

المجهولة :

ورشاقة جسدي هل تراها ؟
الرجل ذوالهندام الأزرق :
إنني لمنبهر تماما ببهائك.

.....
المجهولة :

كن أترك تدري معنى الهوى
الرجل ذوالهندام الأزرق بلهجة هادئة :

إن دمي يلوذ بالصمت في دخيلتي

المجهولة :

مذاق الخمرة، هل تعرفه ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق مرة أخرى، ممعنا في لهجته الهادئة :

أكثر من الخمرة يروق لي كوثر النجوم.

.....
الفلكي، ممتلئا حماسا :

توجد الآن، بالتأكيد، فقرة جديدة في روزناماتي : «سقوط النجمة ماري !». لعلها
المرة الأولى التي يقوم فيها العلم.. لكن اعذرني فأنا لم أسألك عن نتيجة تحرياتك..

الشاعر:

إن تحرياتني لم تسفر عن أية نتيجة تذكر

.....
وعلى مقربة من الستار الغامق لم يكن هناك من أحد، بينما تتراءى عبر النافذة
نجمة ملتمعة. كان الثلج أميل إلى زرقة مشعة في مقابل الزرقة السماوية
المعتمة لبدلة الفلكي الذي اختفى لتوه³⁰¹.

إن هذه اللقطات، على محدوديتها، قد تفيدنا في التقاط الشاغل الرؤياوي الجوهري
الذي جثم على مخيلة ألكسندر بلوك، ليس في هذه المسرحية الشعرية فقط، بل وفي سائر
أعماله الإبداعية مثلما سبق وأن قلنا في موضع آخر. وفيما يتعلق بهذا العمل بالذات، وحتى
نلمّ بخلفية كتابته فلا بأس من الإشارة إلى كون «المشهد يجري في خمار، على شاكلة ما
هو قائم في المسرحية. ويروي تشوكوفسكي، الناقد وصديق بلوك، كيف أن هذا الأخير حوّل
داخل إبداعه الشعري، واحدا من فصول حياته. فقد كان قصد مرة إحدى الخمارات الموجودة
في الجزر المحيطة بسانت بيترسبورغ كيما يشرب كأسا. إن الحدث يقع خلال فصل الصيف.
إذ كان الهواء لاهبا والدروب يغشاها الغبار، كما كانت تسمع الصيحات المغتبطة لمصطافين
يركبون قوارب. في تلك الأثناء وبينما الشاعر قاعد لوحده قبالة كأس من الخمر تنعكس عليه
صورته المضاعفة ظهرت حينها المجهولة الغامضة»³⁰². وبهذا «تبدو «المجهولة» إذن كمحاولة

³⁰¹. Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982, p. 81-82-83-98.

³⁰². Gérard Abensour : L'éternel féminin, in : Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982, p. 316.

لإعطاء هذا الظهور الغامض فجوى جوهريا³⁰³، سيتوسل إليه بلوك ببناء مشهدي أبقى فيه على الخمارة إلى جانب صالون بأحد المنازل، كفضاء داخلي، في حين اعتمد، كفضاء خارجي، على منظر لنهر تذرعه قوارب والثلج يتساقط ندفا، ندفا. أما بالنسبة لشخص المسرحية فعلاوة على المجهولة هناك الرجل ذو الهندام الأزرق، والفلكي، والشاعر، وسكاري الخمارة، وضيف الصالون، ورجلان كناسان.

وعبر الأحداث، والحوارات، والمونولوجات، الطافحة بنفس الكثافة الرمزية التي تغلب على كتابات بلوك، يتصالب، والمسرحية آخذة في سيرورتها، الشاغل الروياوي المذكور، نعني شاغل المرأة المجهولة التي تنزل هكذا بغتة من عليائها المتناثية ثم تتوارى مخلفة للشاعر تلك الحيرة الروياوية المتصلة بجدوى أن يكون، أي الشاعر، كبنوة جذرية وممتلئة، في غياب الأثنى المتخيلة التي هي ضمانته تعويض يتمه الوجودي وسدّ ثغوب عالم منخرم أويكاد. وحتى يقرب بلوك الصورة الجميلة، النادرة، لمجهولته، وحيثيات لقائه الحلمي الخاطف بها، فقد ارتأى أن يفتح المسرحية بمقتطفين دالين من رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، من جزئها الأول، وذلك توكيدا منه على وشيجة النسب الرمزي الجامعة بين امرأته تلك وبين بطلة الرواية، ناستاسيا فيليبوفنا، التي سوف يجعلها الروائي الروسي في أبهى صورة هي الأخرى، ويقصر لقاء الأمير ميشكين العميق بهذه الصورة على برهة حلمية نزقة.

إن تقمص المجهولة لشكل نجمة تهبط من السماء، واتخاذها تسمية «ماري»، ذات الشحنة الروحية الأورثوذكسية، ثم استمالتها لرجل عرضي كيما يمارس الحب معها، وذلك في مقابل ترفع الرجل ذي الهندام الأزرق عن تدنيسها، زد على هذا تركيز بلوك على مجازية اللون الأزرق، كإحالة على معاني اللانهاية والتلاشي والعدمية، واختتام المسرحية بعودة المجهولة إلى السماء. كل هذه القرائن مسخرة، دون شك، للتدليل على استحالة اللحاق بالجواهر الأثوي، الكوني، الهارب أبدا، واستعصاء الحفاظ على الأشياء الجميلة التي بإمكانها أن تتشغل من وضعية النقص واليتم والقنوط الذوات الرمزية المجهولة على التحرش المجازف بأعنى ضروب الاستحالة، قدوتها المثلى في هذا الاختيار ما قام به أورفيوس في مهواه الأسطوري الرهيب.

إن عملا إبداعيا مكتنزا، ك«المجهولة»، ينصب رأسا في اللب من الرؤيا الأورفية، الموجهة للتجربة الشعرية، لا بد وأن يشق طريقه التناسية، الشرعية، إلى فضاء هذه التجربة، فيسري في عروق الكثير من القصائد التي تؤلفها. ومن باب التمثيل سنكتفي بتسطير مقاطع

من القصائد الأقوى استصداً لهذه المسرحية :

- «إذن جئت،

فلتتجول قليلاً، ولكنني

في الحديقة منذ أسابيع

أرغب مصباحك المتوهج

دون

المصابيح، أم كنت تجهل

موعدنا المتكرر ؟»

أعرف موعدنا، غير أنني

أخشى اختفاءك، أكره

أن يتبدد وجهك في

الضوء !

أجهد عيني لكنني لا أرى وجه عاشقتي،

أهجر القاعة المرمرية، أخطو وحيداً

أواجهها، برهة في المعابر مسرعة

أوأصادفها في المطارات تدرك طائرة

غير طائرتي، أو تحدد بي عند موقف

باص، وما كنت ملتفتاً، حين أدرك نظرتها

يغلق الباص أبوابه دونها، مرة في

الرصيف المقابل أبصرتها أول الليل لكن

حشداً من الشاحنات السفينة أوقفني

دون أن أتبين وجهتها³⁰⁴.

- أشق باباً في الصدى إلى ضباب كنت

في أدغاله أكثر ليلاً وجوى..

فترتدي العشب

إلى غيبوبة

304. أوراسيا، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 369-368-366-365.

ويهبط النجم إلى الطين، وفي انحداره،

يغوص ملاح غريق

حطمت بين ذراعيه الصواري

وانطوت قلوبه،

أهكذا تخطفك السنون مني امرأة

في غفلة،

وأسترد خرقة أو مومياء³⁰⁵.

- وتهبط سلّمك المتلوي إلى

قبو خماره، باحثاً في الكوى الحجرية عن

خفق نجم، وفي القدح الصرف عن وجهها

المتجدد، يعلو الحوائط ظلك جنّي ليل

إلى الفجر، ممتعاً، في أصابعك الطين

والنار تصنع دميّك الهشة³⁰⁶.

- في ضوء النجمة، في الشجر المتمايل، في العري

الريفي، خيوطاً ناحلة، تبدو مريثة، أتبيّنها

في ضوء النجمة، أعرفها: في العشرين امرأة في

الخمسين، الخطو الليلي، الرغبة في ثقل

الشفة الأسيانة، في الثدي المتوثب ملء

قميص النوم، الرغبة في الثقل المتمهل، في

اللون الغسقي الشاحب تدعوني، تدنوني،

وألفّ يدي على دفء الأثني، ونميل معاً فوق

العشب الليلي الرطب ونحفّل.

«لا أدري في ضوء النجمة

ترحل أحياناً وتعود إلينا

بعد سنين»

305. الرقصة المؤجلة، نفس المرجع، ص 388.

306. هبوط أبي نواس، نفس المرجع، ص 422.

وابتعدت في أدغال تتهامس في الحفر الرملية
 ملء يديّ بقايا العشب، وفي شفتي مذاق
 الرمل، وفي الشجر المتمايل، في العري الريفي،
 خيوطا ناحلة، تخبوفي عيني النجمة آفلة
 متمهلة، وتلف الظلمة أطياف المبنى³⁰⁷.
 - وأترك عندك

خيوط الباب إلى الليل السفلي، ويغلبك
 النوم المتربص قرب الباب، وأطفئ زيتي
 الليلية،

أنشر عنواني في ذرات الريح
 الرملية،

في نيران القش،
 وأكتبه فوق الثلج المتساقط أخضر ناريا،
 ترصدني في الكوخ
 أسرح أمواجي لها أو أنشرها ذهباً في
 حافلة المترو،

وتطوّق نادلة البوفيت
 وتبحث عن بدني..³⁰⁸

على هذه الشاكلة تعمل القصائد، الممثل بمقاطع منها، معضدة، تباعا، بمقتطفات من
 نصوص لجلال الدين الرومي، ورشارد فاغنر، وبوبليوس أوفيدوس، ومرغريت فولر، ثم
 أوغست سترندبرغ، التي لا تقل تعبيراً، من جهتها، عن هاجس المجهولية، مجترحة، انطلاقاً
 من موقعها التصديري، أكثر من سبيل لمحاورة نص «المجهولة». فالحاجة التناسية هنا هي
 حاجة سياقية ملحة، بمعنى أنها جزء من حاجة السياق الرؤياوي الذي ينتظم هذه القصائد،
 مثلما ينتظم سواها، إلى سند مرجعي مقنع في مكنته إغناء هذا السياق وتفعيل دالته، إذ غالباً
 ما يمتد مبدأ السياقية إلى مبدأ التناسية³⁰⁹ عندما تبلغ تصاعدية العنصر السياقي درجة تستدعي

307. رغبة تحت الشجر النجيل، نفس المرجع، ص 438-444.

308. خيط الفجر، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 462-463.

309. Umberto Eco : Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 169.

يجعاج موارد تناصية ملائمة في النسيج النصي للقصيدة. ومع أن التفاعل التناصي يقوم، في هذا الموقف، بين قصائد شعرية خالصة، وفقاً لمعيارية النوع الشعري، وبين نص محسوب على شعر المسرحي، فإن هذا التفارق لم يمنع القصائد من استدراج، وتكييف، ملاساته الدلالية وترميزية مع مشروطها البنائي الخاص سيما وأن المكوّن الرؤيائي في كلا طرفي المعادلة تروفاوية يظل واحداً، ذلك أن ما يجري في حالة مثل هاته «أن النص الأجنبي يندغم في شبكة نكتة التي تمتصه بناء على قوانين محددة»³¹⁰.

هكذا فإن كانت هذه القصائد تفصل لمجهولة الأنا الشعرية، الشبيهة بأنا نص بلوك، مقامات حديثة وزمنية ومكانية متراوحة، فإن البعض منها يوظف الرمزية الطهرانية - اللذوية نخمارة، والرمزية الصّمية - الانتقالية - الإشعاعية للبياض الثلجي، كما هو الشأن في سخرية، في حين يميل بعضها الآخر إلى التكنية، بلا التواء، عن المجهولة المعنية بالنجمة، نيس تجاوبا مع صفة مجهولة بلوك فحسب، بل وانطباقا، لاواعيا، أيضا منها مع صفة نجمة التي استأثرت بها إينانا السومرية³¹¹، إشارة إلى وضاعتها، و، بالتالي، إلى مغالبة هذه توضةاء لجهومة ليل العالم. على أن القاسم المشترك بين كافة صور مجهولة التجربة الشعرية هو تكثيفها لدلالة الاختفاء والغياب، وذلك تناغما مع داعي الموت المحتم الذي يستحكم في تروفا الأورفية. حقا إن الشاعر يلجأ أحيانا إلى توظيف «إشارات مصحوبة بالمناخ الشعري نعام الذي استقى منه، أي أنه لا ينقل الجملة الشعرية أو الصورة الصغيرة، إنما يفيد من النص بشخصه وحده»³¹²، مثلما يبدو من جملة التوقعات التي قام بها، في قصائده هذه، على مسرحية «المجهولة»، مما يترك للقراءة إمكانية استشفاف المرجع النصي لجملة أوصوره، إلا أن هذا المسلك لا يصل حد إسقاط الفعل التناصي في مطب الاستغلال أو التواكل السلبي، لأن م نلمسه هواقطار القصائد، بلا استثناء، على إذابة تلك الجمل أو الصور في نشاطية بنائية متماسكة، بل وواعية بحدود تلاؤمها، السياقي، مع معطيات نص تقيده الأوافق المقولاتية لما يصطلح عليه بالشعر المسرحي.

310. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 120.

311. معلوم أنه «كان يرمز إليها في المنحوتات والأختام بنجمة ثمانية إشارة إلى نجمة الزهرة. ومن الطبيعي أن تحزن عشتار، بصفتها ربة الجمال، بألم النجوم السماوية. ومن المعروف عن هذه النجمة أنها استحوذت منذ أقدم الأزمان على مشاعر الأدباء».

312. د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص43-42.

313. د. محسن إطميش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص279.

أما في قصيدة «عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، فستتخذ الفاعلية التناصية مساراً مركباً يتحول إثره مجالها النصي إلى نقطة تقاطع بين القصيدة من ناحية وبين ثلاث مرجعيات: شعرية، وروائية، ومسرحية، تنخرط معها في حوار تناصي منتج سيلغ، من حيث إنتاجيته المركبة الأوجه، حد الطلوع بنص جديد، ناشئ عن إدغام ثلاثة مستويات من الكتابة المعادة، القطاعية أو الجزئية Réécriture Partielle، في بؤرة كتابة معادة، كلية أو شاملة Réécriture Globale، تمثلها القصيدة المذكورة. وقبل الشروع في توصيف هذا المسار يجمل بنا أن نثبت منها ما قد يعيننا على تلمس مركبته المشار إليها:

- يا ضوء الحب

أتضى ذهيباً للموتى ؟

أيتها الصور التي كانت أكثر إشراقاً

أنضيئين في الليل لي ؟

- هولدرلين-

من صندوقي أستخرج جمجمة، يتأملها

ملك في أطمار، وأمد سهوباً يذرعها

مجنون مدرع، وأزيع نقاباً عن عيني

ناستا، وأحاول جهدي أن أستل

من الصخر الأبدى جواباً غير صدى صوتي،

في أمطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،

يخطون خفافاً فوق الرمل، وتطرق أيديهم

بابي، هل أؤويهم ؟ وأعيد إلى الصندوق

عجائبه ؟ أم أغلق دونهم بابي، وأظل

أحاور وجهها صخرياً ؟ لكن الصخر يعيد

علي طوال السهرة أسئلتي، وعسى أن

أعرف شيئاً من أضيافي،

أتذكر حيرة وجهي في الطرقات، وذاك

المدرع المهزول يذكرني بصباي: وحيداً

أركب جذعاً مبتلاً، وأهز بوجه القلعة

راياتي، لكن من هذي السيدة المتمهلة

الخطوات ؟ تحديق، عبر ضباب، في
وجهي، وتزيح نقابا عن عيني ناستا،
أتذكر مصطبة في ممشى منعزل أغدو
شيئا منها، وخطى امرأة مثاقلة في
عينها لهب قدرتي يدعوني،

قولوا يا أضيافي

هل يمكنكم أن تستلوا

من هذا الصخر جوابا غير

ترجع ؟

«أسألنا ؟ هل نحن سوى

زمن يتهشم بين يديك،

تخبثنا في صندوق أو

تشرنا، هل نحن سوى

ترجع المتكرر ؟»

يغرق بابي، أعرف هذا الطارق تلميذا

من أتباعي، الآن يجيء الجلف ينغص

سهرتنا ويبدد أبهى ساعاتي ؟ لكني

حين أعود أرى شباكِي مفتوحا والغرفة

خانية، تتأوه فيها هبات من ريح

محضرة، وعلى الجدران ظلال تلقىها أشجار

نسرو وأشرعة الموتى³¹³.

وكما يبدو من خلال ما أثبتناه أن الأمر يتعلق بمقتطف شعري اختير كتصدير للقصيدة، مأخوذ من قصيدة «مينون يبكي ديوتاما»، المضمنة بديوان «المراثي» لفريدريش هولدرلين، وبقرائن وإشارات تحفل بها القصيدة مستقاة من رواية «الأبله» لفيدور دوستوفسكي، ومن مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته.

إن كون المخيلة الهولدرلينية تحاith في المجمع النصي المتراكب توسطًا بمقتطف شعري محدود لا يمكنه أن ينقص في شيء من وزن هذه المحايثة أو من مفعولها. فالتعدي النصي يأخذ

وجهته، في الواقع، إلى النص الأصلي الذي ينتمي إليه المقتطف، باعتباره موازيا نصيا، بل وإلى الاسم الاعتباري لمؤلفه، و، بالتالي، إلى كامل تجربته الإبداعية، إذ على الرغم من انتصابه، منفصلا، عن متن النص، شأنه شأن العنوان، وتوقعه كحاشية فوقية، فإن هذا الملصق الإخراجي لا يلغي ملاحظته التي يقتضيها الجوار النصي وتبررها، قبل ذلك، المقصدية التصديرية المتتواة في سياق مثل هذا. «إن التحشية هي هنا، بالأولى، تحشية على حافة الأثر الأدبي، وعموما قريبا جدا من النص»³¹⁴، مما يفيد وثوق الصلة بين عنصر التصدير وبين القصيدة المصدرة.

وإذن ارتكازا على الحقل الدلالي المكثف الذي تبلوره الماهيات المجازية البعيدة الشأوللحب، والموت، والإشراق، والليل، يؤسس المقتطف، وضمينا القصيدة المقترض منها كتمثيل للرؤيا الشعرية الهولدرلينية، لحظته الترميزية داخل زمن القصيدة، الذي هوزمن أورفي بامتياز. إن ديوتاما، المضاعفة المتوارية لإينانا، تستقيم في قصيدة هولدرلين بغية روحية عريقة لمينون المستقصي لأثرها المستحيل في ليل العالم الذي لا يقطنه إلا الموتى. وكما فعل في روايته «هيبيريون»، لما جعل من نفس ديوتاما، وهو اللقب الذي نحتة أفلاطون لكاهنة «الوليمة» امتداحا منه للحب والجمال مثلما سبق أن قلنا، معادلا أثويا متعاليا لليونان، التي خاض الشاب اليوناني معترك تحريرها ضد السيطرة العثمانية، فهو سيسند إليها هنا أيضا وظيفة الترميز إلى يونان تسموعنده إلى مرتبة حديقة، أو إقامة وجودية، تلقى فيها الروح ألفتها المضمخة بأنفاس الآلهة.

إن هولدرلين عندما سمى أنه الشعرية المتدبة وحيبته الألمانية، سوزيت غونتارد، باسمين إغريقين دالين، مينون وديوتاما، فما ذلك إلا تأكيد منه على انتسابه المكين إلى التلادة الإغريقية، إلى زمن اللاشدة وحيث كان البشر والآلهة يحيون متماسين، متوائمين، مغدقين على الزمن طعما غبطويا، جبوريا، لا ينغصه أي شيء. لكن مع ذلك فإن شدة الأزمنة المتأخرة، الناتجة عن غياب الآلهة، أولنقل انطباع الليل البهيم، اللامرئي، على الوجود هوما يد الشعراء العميقين، المتطلبين، والجسورين، على نحو ما هو معروف عن هولدرلين، بطاقة المعاندة، والإقدام، والمضي إلى أقصى الحدود في جغرافيا الشدة، أو على الأصح جغرافيا ليل الكينونة. الخطرة، اللامرئاة، والمحفوفة بأوخم الاعترافات الكيانية، وذلك أملا في العثور على التماعة ضوء أو إشراق، مثلما يقول المقتطف، أي استعادة ديوتاما والمقدس والقصيدة دفعة واحدة. «فلكي يقاوم نذير التوحش الليلي سيعمل على تقويض هذا النذير والإيفاء بهذا المنقلب، كم لو أن بين النهار والليل، السماء والأرض، منطقة ستشرع في الانفتاح مستقبلا، خالصة وساذجة.

يستطيع أن يستبصر فيها الأشياء شفيفة»³¹⁵، ومن هنا «فإن الشاعر، بحسب هولدرلين، يشغل وظيفة وسيط: إنه يحول رعب الفوري إلى عذوبة الكلام اللافوري والوسائطي، هذا في حين أن القصيدة تجعل المقدس دانيا ومنزوعا من الخطر»³¹⁶.

وبانتقالنا من الأفق التصديري للقصيدة إلى متنها يواجهنا، سافرا، الاشتغال التناسي لـ «نرواية» «الأبله» لفيكتور دوستوفسكي، إحدى الروايات الأكثر اتساقا مع موضوع القصيدة، ومع المرمى الرؤياوي للتجربة الشعرية عامة. فمن خلال حضور رمزية ناستاسيا فييتوفا، التي تسميها القصيدة «ناستا»، يتهيأ لنا أن نتقرى العمق الأنثوي المكتنز لإينانا، المرأة الأصلية للقصيدة، توسطيا إحدى مضاعفاتها الأوفى تجسيدا لروعيتها، ولاستحالتها كذلك. «فمن بين جميع صور النساء في الأدب العالمي تعتبر واحدة من أكثرهن إدهاشا»³¹⁷، وفي نرواية يتمظهر «تصوير البشاعات الاجتماعية ولعبة المصالح المتنازع حولها متكافئا مع موضوع الجمال المزدري المتمثل في شخصية ناستاسيا فيلييتوفا. وعلى قدر ما كانت تتوافر عنه هذه المرأة الخارقة من صفات تلقائية ستمسي مجرد سلعة تجارية بخسة بين أيدي «المعجبين بها»³¹⁸.

إن الأمير ميشكين البرئ، الوديع، والمفطور على نبل الذوات المثالية، الحاملة، هو وحده من كان قادرا على إدراك جوهر هذه المرأة النادرة، باعتبارها معادلا أنثويا لعالم كان يريده نقيًا، متنوًا، شريعة الروح فيه هي العليا، أي عالما على مقاس طيبة وصفاء الأمير المغترب بين أناس مهووسين بألوان لا تحصى من الدناءة يعتقدونها مبلغ الوجود بينما هي لا تشكل سوى قشرته نسطحية الرخوة، أناس منشدين إلى المعيش في درجته الصفر بحيث لا تورقهم أبدا أسئلة، ورتجاجات، وأحلام، من نوع ما يجثم على كيانه الرهيف، الحساس. وفي حوار مع الجنرال يخن فيدوروفيتش إيبانتشين سيخاطبه هذا الأخير :

«أوه، فلكنك فيلسوف؛ قل لي.. هل تملك بعض المواهب، الإجراءات التي تضمن الخبز يومي؟ اعذرني مرة أخرى..»³¹⁹.

315. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 378.

316. Michel Haar : Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'être, Ed. De L'Herne, 1985, p. 119.

317. Michael Khraptechenko : Dostoievski et son héritage littéraire, in : revue «Lettres soviétiques», N 276, 1981, p. 15.

318. Ibid., p. 14.

319. Dostoievski : L'Idiot, T. 1, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 42.

أما الأمير فيسكون رده :

«أوه، لا تكلف نفسك عناء الاعتذار، لا، فأنا لا أعتقد أنني أملك مواهب أو إجراءات معينة، بل بالعكس أظنني رجلا مريضا...»³²⁰.

وسواء اعتبرناه فيلسوفا، على حد قول مخاطبه، أورا رجلا مريضا، مثلما يقرّ هومن جانبه، فإن مأزق هذه الشخصية، التي طرّزها دوستوفسكي بحذب كبير، يعود إلى عجزها عن التلاؤم مع وضع تاريخي ومجتمعي وأخلاقي منحط، وفشلها في تغيير قيم عصرها، مما يجعلها، مثلها مثل الجميلة ناستاسيا فيليبوفا، تحس بكونها منبوذة في عالم هو أشرس من نبلها وطيبته. إن بؤرة الرواية، إن شئنا الإيجاز، تغذى أساسا من الرمزية الثنائية «للضحية ناستاسيا فيليبوفا المزلزلة بشهقاتها الدفينة بسبب ما لحقها من إهانة تعدت الحدود، وللأمير ميشكين وطيبته التي لم يكن لها من نصير»³²¹.

في تضاعيف نفس القصيدة يكاد يكون الفرش النصي الذي تقتعده الرمزية الثنائية الموصوفة مستجلبا، ضمن أخلاقية تناصية حوارية، وفي جزء واف منه من المسرحية الشعرية، «فاوست»، لفولفغانغ غوته، مما يعني نهوض شخصية أخرى في الشبكة الترميزية للقصيدة. إن استحضار هذه الشخصية يفيد الاستحضار الضمني لواحدة من المعضلات الشديدة التي لازمت التفكير البشري، وهي كيفية الوصول إلى المعرفة العليا، إلى مطلق الدراية، و، بالتالي، إلى منتهى الكمال. فإذا كنا «نجد في فجر النموذج الخالد للعالم المحصور في بطن الكتب، المتحلق، المتشدد بالكلمات المحفوظة الجوفاء، الممتلئ غرورا بما حصّله من علم ميت، الملقق في التفاصيل الجانبية والتفاهات»³²²، فإن فاوست يمثل نقيضه المتطرف لأنه اقتنع بقصور هذه الطريق في إيصال الكائن الإنساني إلى أقصى درجات الجدارة المعرفية، فأرأناه «يعلن إفلاس العقل في الوصول إلى الحقائق الكبرى بوسائل من العلوم المختلفة»³²³. إن استكناه المجهول لا يمكن أن تفي به إلا الوسائل الخارقة من قبيل السحر مثلا، ومن ثم فإن بيعه نفسه. أي فاوست، للشيطان مفستوفليس إنما هو تعلق منه بوسيط ناجع، قادر على أن ييسّر له ارتداد آفاق اللامرئي واللامطروق من العوالم، والمستغلق من الأفكار والمعارف. ف «الفكرة التي

320. Ibid., p. 42.

321. Youri Bondarev : Immensité dénudée des passions, in : revue «Lettres Soviétiques», N 276, 1981, p. 82.

322. فاوست 1، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع 232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص 111.

323. الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار الثقافة - دار العودة، بيروت 1973، ص 79.

كان عليه أن ينشئها، لزوماً، عن نفسه تتبدى، والحالة هذه، من أكثرها تجرداً ومفارقة، كما أن وقوعه تحت نوع من الشعور بالانضغاط يتهيأ له معه وكأنه معيق عن موضعة نقطة الارتكاز لوجوده المطلق، لصميم توحيده، ولهويته العميقة التي تفوق عقله الذي لم يكن قد تنازل عن سيادته وملكه»³²⁴.

كان هذا إذن عرضاً مقتضباً لمناخات النصوص الثلاثة المشتغلة داخل القصيدة، وقد استهدفنا منه الإحاطة، قدر الإمكان، بجوانب تعكس مدى التقاطع القائم بين التجارب لإبداعية التي تنتمي إليها هذه النصوص وبين التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، ذلك «أن نقارئ حين نعرفه على العنصر التناسي وتفكيكه للنص على ضوء مرجعيته إلى هذا البرنامج نتحتي فإن تأويله لا يقف عند مجرد التفكيك، بل يستلزم أيضاً الإلمام بتقليد ما أوبشجرة نسب معينة»³²⁵.

إن إدماج القصيدة للنصوص الثلاثة المذكورة في آلية تكونها لا يشير إلى عوز بنائي مـ. ولا هو، بالعكس من هذا، من باب التحلية النصية أو البذخ التعبيري، إنه، على الأصح، أحد مظاهر تحققها النصي المكتمل ما دام يتحتم عليها، في غضون انولادها، أن تستأنس بتحقيقات نصية سابقة عليها وذات قرابة رؤياوية معها في آن، سياتى كانت من نوعها أم من أنواع تعبيرية أخرى، لتتفاعل بها وتفاعل فيها كذلك، عاملة بهذا على تجذير موقعها في مسلسل الإنتاج نصي... «فـتكوّن النص إن هو إلا مسألة استزادة نصية ذاتية»³²⁶، وهو ما يجعل «اللغة الشعرية تتخذ طابع حوار بين نصوص : بحيث إن كل متوالية إلا وهي تنشأ من تعالقاتها مع أخرى مصدرها متن آخر وذلك بكيفية تلوح معها كل متوالية محكومة بتوجه مزدوج : نحوفاعلية لاسترجاع «استثارة كتابة مغايرة» وفاعلية الإخطار «تحويل هذه الكتابة»»³²⁷.

هكذا لجأت القصيدة إلى هذا المسلك الإدماجي مفصحة، بمستويات متفاوتة طبعاً، عن المزيد النصي الثلاثي المرجعية، موضوع الإدماج. ففي الهامش الذي أفرده الشاعر للقصيدة، في ذيل ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، يشير إلى ما اقترضه من «فاوست»، من جزئها الأول

324. Paul Valéry : Comment je vois Goethe, in : Entretiens sur Goethe, collec, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 49.

325. Michael Riffaterre : Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomazs. Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 182.

326. Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil. 1982, p. 264.

327. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil. 1969, p. 120-121.

تحديداً، كما يوضح أن المقصود بـ «ناستا»، المتواترة في عرضها، هوناستاسيا فيليثوفنا، بطلّة رواية «الأبله» لدوستوفسكي، وبهذا يكون الشاعر قد أردف إلى المعطى الميثاقي النابع من تصدير القصيدة بمقتطف من قصيدة «مينون يبكي ديوتيمّا» لهولدرلين معطى إضافيا يهّم العاملة التناسية القائمة في صلبها النصي.

لكن بغض النظر عن إفادة الهامش وميثاقته فإن البروز النصي اللافت، في قلب القصيدة، لمسرحية «فاوست» ينّبه القراء، دونما التباس، إلى ما اقترض منها ثم أخضع لعملية تكييف اقتضاها المشتراط البنائي والرميزي للقصيدة. فهذا الجزء الوارد في المسرحية على النحو التالي :

- فاوست : يا للموت ! أنا أعرف من الطارق - إنه مساعدتي - أجمل سعادتي ستتبدّد ! أفسد

عليّ فيض رؤاي هذا المندسّ الأعجف ! «فجنر يلبس معطف النوم وعلى رأسه قلنسوة الليل، وفي يده مصباح. فاوست يشيح بوجهه متضيقاً».

- فجنر : معذرة ! إنني أسمعك تفيض في الإلقاء. يقينا كنت تقرأ مأساة يونانية ؟ وهذا فنّ بوّدي لو أدركت ذروا منه، لأنه اليوم ذو تأثير كبير، وطالما سمعت من يقولون إن الممثل الهزلي يمكنه أن يعلم القسيس³²⁸.

نجدّه وقد اندمج في نسيج القصيدة على الشكل الآتي:

- يطرق بابي، أعرف هذا الطارق تلميذاً

من أتباعي، الآن يجيء الجلف ينغص

سهرتنا ويبدّد أبهى ساعاتي ؟ لكني

حين أعود أرى شبّاكِي مفتوحا والغرفة

خالية، تتأوّه فيها هبّات من ريح

ممطرة، وعلى الجدران ظلال تلقّيها أشجار

السرو وأشجرة الموتى،

لكن ماذا يبغني

مني هذا المتطفل ؟ أسفاري تتراكم فوق

رفوف أتربة، أوراقِي سقط متاع مبتذل

لا طائل فيه،

328. فاوست 2، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي 1، سة «من المسرح العالمي»، ع 233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير 1989، ص 28.

«معذرة أستاذي، كنت
أقلب في كتيبي وسمعتك
تنشد شيئاً، قلت لعلك
تقرأ في سفر إغريقي
مأساوي، وبودي أن
أتعلم هذا الفن»³²⁹.

ومثلما يظهر فإن القصيدة عملت على تمطيط الشريحة النصية المسرحية، الحوارية، لتأخذ حجم شريحة نصية شعرية حوارية تبث بين مفردات المثلث المسرحي وتعابير مفرداتها وتعابيرها الذاتية، هذا من غير أن تغفل عن إبدال جانب من السجل المعجمي للمسرحية بسجلها هي «أجمل سعادتي (أبهى ساعاتي)»، «أفسد عليّ فيض رؤاي هذا المندسّ الأعجف ! (الآن يجئ الجلف ينغص سهرتنا)»، «معذرة ! إني سمعتك تفيض في الإلقاء. يقينا كنت تقرأ مأساة يونانية (معذرة أستاذي، كنت أقلب في كتيبي وسمعتك تنشد شيئاً، قلت لعلك تقرأ في سفر إغريقي مأساوي)»، وأيضاً من غير أن تحجم عن إجراء بعض التقليل أو التقديم أو التأخير مما تراه ضرورياً لمبناها النصي، وبهذا «يتضح أن كلمات غوته لم تتحول في قصيدة حسب الشيخ جعفر إلى صور شعرية وحسب وإنما صارت حدثاً وشخصاً وحواراً، وغدت جزءاً مهماً وفاعلاً في موقعية الشاعر، وما كان مجيء حدث فاوست في قصيدة الشاعر المعاصر إلاّ لأنه بصدد حالة موضوعية تنسجم معها كلمات فاوست أشد الانسجام لأن بطل قصيدة «عين البوم» يعيش حالة شبيهة بحالة بطل غوته، فهو مثله يتأمل أشياء الخاصة فيما يفسد عليه وحدته وتأملاته أصوات وأشخاص وأشباح»³³⁰. فالقصيدة وهي تشعرن هذا الموقف الحوارية إنما هي تنغيا تكثيف ذلك الاصطدام المحتد بين الاضطراب الوجودي والروحي للأنا الشعرية، المتقنعة هنا بالقناع المستتر لفاوست، وبين بؤس المعرفة بالعالم وتسطحها، اللذين ترمز إليهما شخصية فاغنر المستترة هي الأخرى. إن فاغنر يتلامح «على النقيض من فاوست: إنه يؤمن إيماناً شديداً بالعلم المودع في صدور الكتب، بينما فاوست قد ضاق به ذرعاً واستشرف إلى اللانهاية والعلم الحي، وهولاً يفهم شيئاً من تحقيقات أستاذه فاوست، حتى ظن لما سمع الحوار بين فاوست و«روح الأرض» أن فاوست إنما كان يلقي نصاً من مأساة يونانية. وذلك لأنه لا

329. عين البوم، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 379-378.

330. د. محسن إطميش: دبر الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 281.

يفهم ما يضطرب في نفس فاوست من وجدانات وتطلعات وآلام»³³¹.

ومهما يكن من أمر البروز النصي أو خوفه لأحد النصوص الثلاثة المسترجعة من طرف القصيدة فإن التوليفة التناسية المجرة في نطاقها تقوم على مبدأ المساواة الضمنية بين هذه النصوص من حيث المواظفة والإشارية. فانطلاقاً من عنوان القصيدة الدال، «عين البوم»، يتم تطويقها ثلاثها بسلطة جامع عنوان Archétitre سيستوجب منها التغاضي عن أنسابها العنوانية وتهمي ما يتوخاه أفق انتظار القصيدة، التناسي، منها. ولأن البومة رمز ملاصق لليل ومستحث لعلامته الأونطولوجية فإن ما ستركز القصيدة على استقطاره، أساساً، من النصوص الثلاثة وإدراجه في مسارها الدلالية والرؤيوية هو بلاغتها الليلية العميقة. وبهذا لن تغدوعين البوم مصوبة، كما في ليل الطبيعة، على ما تسد به رمقها، بل إنها ستتحول إلى ضرب من عين مجازية تقتات هذه المرة على مشاهدات ليل الذوات اليقظة المتخيلة، وعلى اختلاطات ليل العالم وفداحاته، وأبتعبير أدق ليل مينون، والأمير ميشكين، وفاوست، بما هوليل الأنا الشعرية لأنه ليل أورفي بامتياز.

لم يكن في وسع القصيدة أن تستحضر من قصيدة «مينون يبكي ديوتيميا» كافة وسائطها الترميزية من أثير، وشمس، ونجمة، ونسور، وجمع، ووحش، وغابة، والإله أبولو، وربات الفن الإغريقيات. ومن رواية «الأبله» شخوصها، من غير ناستاسيا فيليبونا، كالأمير ميشكين، وأناناز إيفانوفيتش توتسكي، والجنرال إيفان فيدوروفيتش، وألكساندرا إيفانوفا، والمرأة العجوز بيلوكونسكا، ولوكيان تيموفيفتش.. وأزمنتها وفضاءاتها وتقلبات أحداثها. ومن مسرحية «فاوست» أسامي أبطالها بدءاً وفاوست نفسه وانتهاءً بأرييل، والإمبراطور، وبلوتوس، وفوركياس، وهيلانة، مروراً بمفستوفيلس، وفاغنر، ومرغريت.. وعوالمها ومناخاتها وتدايعاتها. على أن هذا لم يمنعها في شيء من تكثيف سائر هذه الوسائط وشدها إلى بوتقتها الخاصة التي تشكل رمزية ناستاسيا فيليبونا مادتها الأساسية، إذ تستقيم صدى لرمزية إينانا، بما هي مضاعفتها، ول «إيدن» السومرية بطبيعة الحال، كما يتكشف ذلك من الاستثمار المجازي للطفولة، والذاكرة، واليناعة، والابتلال، علاوة على إحدى قرائن العتاقة الحضارية «سفر إغريقي مأساوي». هذا وإذا كانت الإشارة الدالة التي تقوم بها مسرحية «فاوست»، ومعها القصيدة، صوب الزمن الإغريقي تستنهض العاطفة الإغريقية القوية المفرغة من قبل هولدرلين في قصيدته، بحيث تراءى ديوتيميا معادلاً لزمن الألوهية، والقداسة، والامتلاء، فإن القبض على زمن أصيل، تمثله ناستاسيا فيليبونا، كان هو شاغل الأمير ميشكين، في حين سيكون

331. فاوست 1، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع 232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص 109-110.

اختراق حجب زمن بكر، غير مسبوق، تجسده كل من مرغريت، وهيلانة، هومر فاوست مؤرق.

إن «ناستا» القصيدة بقدر ما تحيل على اسمها الكامل، وعلى هويتها الأنثوية المتسامية تحيل، بالمناسبة، على عاشقها الأمير ميشكين، الوحيد الذي أمكنه تغور جوهرها: «وإذن هذه هي ناستاسيا فيليوفا؟ قالها هامسا بعد أن تفحص صورتها الشخصية المرسومة بانتباه وفضول. يتها جميلة جمالا أخذا، أضافها بغير قليل من الحرارة»³³²، والذوبان المطلق في هالتها: «كان الأمير جالسا جنب ناستاسيا فيليوفا، إنه لم يتوقف عن تمليها، ممرًا يديه على شعرها ووجهها كما لو أنها طفلة. كان يضحك منفجرا استجابة لضحكها كما أنه كان على استعداد للبكاء تجاوبا منه مع دموعها»³³³، في ذات الوقت الذي تحيل فيه على شقيقتها الرمزية، ديوتاما، و، رُسا، على عاشقها المتفرد، مينون، الملتاع ببهائها المقدس:

- أنت من انبلج لي في مفرق السبل كنت سلفا

مؤاسيتي عندما استغرقني الليل يا بهاء عاليا

تنت من علمني، أيتها الملهمة، أن أبصر الأشياء عظيمة

وأن أتغنّى، مثلها في هدوء، بالآلهة منشرا أكثر³³⁴.

وكذلك على شقيقتها الرمزيتين الأخريين، مرغريت وهيلانة، وتوًا على فاوست،

العاشق الفذ الذي كان يستشرف في أنوثتهما المدهشة الحقيقة المكتملة التي كان يتطلع إليها:

- مرجريت: دعني. ستسخر مني. «تنزع الوريقات وتدندن»

- فاوست: بماذا تدندنين؟

- مرجريت: بصوت نصف مرتفع:

يحبني - لا يحبني.

- فاوست: أيها الوجه السماوي الرائع!

- مرجريت «تستمر»:

يحبني - لا يحبني - «تنزع الوريقة

الأخيرة وهي تصيح مسرورة» يحبني!

332. Dostoievski : L'Idiot, T 1, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le Livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 48.

333. Dostoievski : L'Idiot, T 2, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le Livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 423-424.

334. Holderlin : Ménéon pleurant Diotima, in : Oeuvres, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris. Bibliothèque de la Pléiade. Ed. Gallimard, 1967, p. 797.

- فاوست : نعم، يا طفلي ! لتكن كلمة الزهرة هذه نطقاً
إلهياً. إنه يحبك ! أفهمين ما معنى هذا ؟
إنه يحبك !

.....

- فاوست : «يجشو» حبيبك يجبو عند قدميك، وقد جاء لإنقاذك
من هذا الشقاء.

- مرجريت : «تلقي بنفسها عليه» لنركع ولنذع القديسين !
أنظر، تحت هذه الدركات، تحت العتبة، يزفر
الجحيم ! الشرير، في غضبة مروّعة، يحدث
ضجيجاً عجبياً³³⁵.

- هيلانة : أشعر بنفسي بعيدة جداً، ومع ذلك قريبة جداً،
ويطيب لي أن أقول فقط : هأنذي ! ها !

- فاوست : لا أكاد أتنفس، إنني أرتعد، والكلمة تقف في
حلقي، هذا حلم، لقد زال النهار والمكان.

- هيلانة : أشعر أن حياتي انتهت لكنها تجددت، وأني
تغلغلت فيك بإخلاص وأنت مجهول لي.

- فاوست : لا تتفحصي مصيرنا الفريد ! الوجود واجب،
حتى ولو كان للحظة واحدة.

.....

- هيلانة : «مخاطبة فاوست» المثل القديم يتحقق فيما يتصل

بي، ووأسفاه : وهوان السعادة والجمال

لا يجتمعان طويلاً معاً. تمزقت رابطة الحياة مثلما

تمزقت رابطة الحب. وأنا أسفة على كليتهما

أقول لهما وأنا متألّمة : وداعاً ! وألقي بنفسي

بين ذراعيك مرة أخرى. يا برسفونيا، خذي

الولد وخذيني !

«تعانق فاوست، وجسمها يختفي والملابس

335. فاوست 2، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي 1، سلسلة
«من المسرح العالمي» ع 233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير 1989، ص 178-127-126.

والقناع يقيان على ذراعيه»³³⁶.

إلا أن نساء من محتد كهذا، مندورات للموت والاستحالة، ليس في مكتتهن منح عشاقهن غير التسأل المقض، والألم الموجه، لكنهن يقيان لهم أيضا حظوة اختبار ليلهم الشخصي، أي ليل العالم الذي هويل أوليفوس المائل في القصيدة هزيعا مدلهما ترعاه عين النجوم، وتشيع فيه الأنا الشعرية إينانا إلى زوالها الأبدي، على غرار ما يفعله مينون مع ديوتيميا، والأمير ميشكين مع ناستاسيا فيليتيوفنا، وفاوست مع مرغريت، وهيلانة، غاغمة، كأعز ما يتبقى لديها من نزولها إلى العالم السفلي، سهرتها الشائقة-المأساوية مع الموتى.

على تنوع روافد المحفل التناسي في القصيدة وتوزع مرجعيته بين الشعر والرواية والمسرح الشعري، وعلى تراوح الميثاق التناسي الشارط لمقروئيتها بين بروز المقترض النصي أو خوفه، مع مراعاة جملة التنويهات التي تولاهها الهامش المذيل للقصيدة. وحتى عند احتسابنا للمواظفة التناسية المسجلة لرواية ثانية هي «الدون كيشوت»، لميغيل دي سرفانتيس، وإن بشكل ملتمع أو متراخ مقارنة مع النصوص الثلاثة الأنفة، فإن الأمر الجدير بالتسطير هو كون القصيدة ظلت حريصة، رغما من تعقد مأموريتها الاسترجاعية، على إنجاز كتابة شاملة، كما قلنا سالفا، لثلاثة نصوص-مستويات كتابية منفصلة، محوّل ما يعد، مبدئيا، مزيدا نصيا لا غبار عليه إلى عنصر تكويني متأصل في بنيتها، يشتغل، كما العناصر التكوينية الفاعلة في هذه البنية، لحسابها الشعري الخاص الذي تختلف طبيعته، نصيا ولا سياقيا، عن طبيعة الأعمال الإبداعية الثلاثة المسترجعة، ذلك لأنه لا مندوحة، في أي فعل تناسي يتم في حقل الشعر بخاصة، عن أن «يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة، وبعض سياقاتها. إنه يجب ألا نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتوضّعة للأجناس التعبيرية» غير الجنس الشعري نفسه»³³⁷، لأن من أولى أولويات هذا الأخير إرغامها، تساوقا مع خواصه الأدائية، على تناسي ماضيها النصي، والانقياد إلى إواليته الترهينية الذاتية.

لقد حاولنا إعطاء صورة وافية ما أمكن عن الرصيد النصي المدرج في إطار التجربة الشعرية عبر ما قمنا به من توصيف للفاعلية التناسية الجارية في إطارها، مستهدفين من وراء هذا إظهار مدى انفتاحها على خطابات، وآفاق نصية، ومدونات ملفوظية، الشيء الذي ستكون

336. فاوست3، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثالث، النص المسرحي2، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع234، وزارة الإعلام، الكويت، أول مارس 1989، ص205-188-187.

337. ميخائيل باختين: الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، مجلة «الكرمل»، ع17، 1985، ص155-156.

له مضاعفات إيجابية بيّنة على ترحلاتها البنائية والنصية، وكذلك على تدرجاتها الدلالية والروائية. إن الحاجة التناسية في تجربة شعرية شائكة كهذه ليست مسألة واردة وكفى، بل إنها من بين الأمور المحتملة لأن النهوض برويا شعرية، كالرويا الأورفية، يستدعي توفير رفقة ثقافية مأمونة تدعم بها الكتابة الشعرية انتقالاتها الروائية المتصاعدة، رفقة تصنعها كتابات قريبة النسب منها، تقيها الاستنجاد بعناصر قد لا تحوز على أية شرعية إبداعية ثابتة. «الوظائف المتصلة بالتحديد تستوجب بوضوح من النص الشعري أن يكون مكتفيا بذاته : أما في حالة وجود مرجع خارجي فإن الإحالة لا تكون في اتجاه الواقع البعيد عن هنا، لأن ما من مرجع إلا ويحال على نصوص أخرى»³³⁸، بمعنى على المجال الحيوي لكل منجز نصي، الشيء الذي يستخلص منه «أن الكلام، سالفه وحاضره، يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج»³³⁹. لذا فإن التجربة الشعرية وهي تؤسس وضعها الإنتاجي المقنن، انطلاقا من هذا المبدأ وتوافقا معه، كانت تطلعننا، ضمينا، على «1» ما يجري في نطاق المتواليات الأدبية. «2» وما يجري في مضمار تفصل هذه المتواليات مع المتواليات الأخرى، المجتمعية / التاريخية»³⁴⁰، أي مع الواقع البراني المتعين خارج هويتها النصية الخالصة.

338. Michael Riffaterre : L'illusion référentielle, in : Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 118.

339. رولان بارت : نظرية النص، ترجمة وتعليق : محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع3، صيف 1988، ص 96.

340. Jean-Louis Houdebine : Première approche de la notion de texte, in : Tel Quel, théorie d'ensemble, choix, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 267.

الفصل الرابع

البناء الدلالي في المتن

من خلال المدخل الذي خصصناه للفصل المتعلق بالبناء الشكلي في المتن أوضحنا، بشيء من التفصيل، دواعي اتخاذنا مسلك التوصيف القطاعي لمكونات المتن وعناصره الشعرية، أي لماذا اقتطعنا، في البداية، المستويات الشكلية من معجم، وتركيب، وإيقاع، متعرضين لمكانية التجربة الشعرية، لاقتصادها المجازي والرمزي، ثم أخضعناها منفصلة - متداخلة لتحليل مستقل. فما قمنا به يندرج، مثلما سبق أن أكدنا، في إطار إجرائي محض قصدنا منه تيسير مأمورية الإحاطة بمتن شعري متراكب الأصعدة، متعدد المعطيات.

إن هذا المسلك، لمرة أخرى، ليس المراد منه عزل الجانب الشكلي في المتن عن الجانب الدلالي بقدر ما هو إمكانية تحليلية يفسح معها متسع توصيفي، ثنائي، لكلا الجانبين، ويغدو، من جرّائها، متاحا تبين الخطوط العريضة، والدقيقة، لمواظفتها، لكن في نطاق وعي منهجي ثابت برسوخ تعالقهما الشعري من جهة، وانشراطهما بإوالية الرؤيا الشعرية وسيرورتها من جهة ثانية.

وإذن ونحن نقوم، ضمن الفصل الثاني، بتشخيص محددات البناء الشكلي في المتن، فإننا كنا، عمقيا، نرصد طرائق الإنتاج الدلالي وحيثياته في رحابه، وأيضا المناحي البنائية والنصية المختلفة للعاملية الرؤيائية في فضائه، بمعنى أننا كنا بصدد توصيف تغطي استراتيجيته الاستقرائية البنية الشاملة للمتن في تلابساتها الدالية السافرة والخفية. أما من حيث اختصاص الفصل الثالث بمسألة التعدي النصي للمتن، سواء ما تعلق منها بتجليات العتباتية النصية أو ما كان له مساس بالفاعلية التناصية، فإن هذا التموقع يرجع بالأساس إلى كون ما أنجزناه من استكشافات لأوجه المواظفة البنائية والنصية التي أفرزتها المستويات الشكلية قد بلغت مداها لغتريضا عندما خولت للتحليل شأن تعيين الدلالات المركزية في المتن، وتسجيل ملموسيتها في أكثر من سياق، مصغرا كان أم ممتدا، الشيء الذي استوجب الخوض في مسألة التعدي النصي للمتن، أي تتبع مختلف القنوات التي أرستها التجربة الشعرية في اتجاه أنظمة لانصية

أومجالات نصية تربطها بها وشائج متنوعة، أتينا على شرحها، وذلك من أجل إشباع بنيتها الدلالية، وتغذية اشتغالها الرؤيوي.

إن المتن باعتباره وحدة بنائية ونصية كبرى منسجمة، من داخل تنوع موارده وتغاير منسقياته بطبيعة الحال، ليعد نظاما إشاريا متماسكا مؤهلا لبلورة فضاءات دلالية تتوزع بين التمرکز والانتثار، «إذ أن كل نظام دال لابد أن يعرف من الطريقة التي ينتج بها الدلالة، ومثل هذا النظام يجب أن يحدّد الوحدات التي يستخدمها لكي ينتج «المعنى»، وأن يحدّد أيضا نوعية «المعنى» المنتج»³⁴¹. وبما أن المتن توطره رؤيا شعرية ذات مرجعية أسطورية هي الرؤيا الأورفية، فإن هذا المستلزم لسوف يستتبع انتصاب قواعد تشييدية كبرى، هي الأخرى، بناء على فاعليتها ستولد الفضاءات الدلالية المذكورة وتتضح درجة بؤريتها - تشدّدها أوارتخائها - تهاونها، بحيث «ترتبط البنية الكبرى بالقضايا المعبر عنها بواسطة ما يسمى القواعد الكبرى «Macro-Règles». فهذه القواعد تحدد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككلّ. إذن، إن القواعد الدجـرى تلغي بعض التفاصيل وتقصّر معلومة النص بالتالي على الأساس»³⁴².

إن استخلاص طبيعة فاعلية هذه القواعد هو ما شكّل مناط اهتمامنا طوال الفصل الثاني، ممّا مكننا من معاينة المؤشر البنائي والنصي، التصاعدي، للغة شعرية بقدر ما توجع الطاقة الرؤيوية ف المتن تتأجج بها في ذات الوقت، متقلّة وإياها من أفق البساطة والغنائية إلى أفق الدرامية والمركبية، وذلك وفقا لما تم تشخيصه، مفصلا، في حينه. وفي تضاعيف هذا التصاعد كانت البنية الدلالية لا تتوانى عن ترتيب تمظهراتها وتفضية تبنيناتها الفرعية، منشطرة إمّا إلى ما هونواتي، توليدي، أو إلى ما له أدوار رافدة، إسنادية، منخرطة، على هذا المنوال، في صميم الآلية التكوينية الموحدة للمتن برمته، ومن ثم ف «أن نتحدث عن وحدة المضمون والشكل في عدل أدبي موفق معناه أن خطاطة بنائية واحدة هي المستحكمة في مختلف مستوياته التنظيمية»³⁴³.

إن تنفذ ضميرين شعريين في رقاب التجربة الشعرية، هما الأنا الشعرية، الأورفية

341 - إميل بنفنتست: سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، الدار البيضاء 1987، ص21.

342 - تون. أ. فان ديجك: النص، بناء ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، ترجمة: جورج أبي صالح، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء 1989، ص64.

343- Umberto Eco: La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 129

نهوية، وال «هي» الشعرية، إينانا السومرية، واندراجهما، تساوقا مع الحاجة الرؤياوية لهذه تجربة، في توضع رمزية داخل الزمن والمكان الشعريين، لمن شأنه إعطاء البناء الدلالي صبغة تحويلية، متنامية، وانفجارية. وعلى الغرار مما سلف تبيان فإن انفصال الأنا الشعرية عن مسقط رأسها الروحي، أي عن «إيدن» السومرية، سيزج بها في توضع اغترابي مفرط الحدة، أما استيهامها في اللحظة العشقية الممتلئة التي تؤسسها الملاقاة الخاطفة، المتخيلة، مع إينانا فيقدر ما هو تعبير عن الانتقال إلى توضع آخر، ونقصه الحب، يأخذ، في نفس الآونة، رابع تكريس للتوضع الأول ما دام الاغتراب لا يقتصر فقط على الأنا الشعرية وإنما ينسحب كذلك على إينانا لكونها تكثف جماع الاستذكار الأورفية لعالم رعوي، فردوسي، وحلمي، يبدو متساميا على عالم أرضي نقيص، بائس، ومن غير مارواء. وحينما يترسخ اليقين الرؤياوي لنا الشعرية، الطالعة من ظلمات العالم السفلي، بموت إينانا و، بالتالي، استحالة استرجاع «إيدن» السومرية، فإن التجربة الشعرية لا تنفتح ما عدا على دلالة ثالثة، هي دلالة الموت، التي تشتغل مجازيا ورمزيا سواء على جملة من الذوات الذاتية أو على أطراف العالم وعناصره المتفتة وكفى، بل وترتفع بدلالة الاغتراب إلى أوج مأساويتها، بمعنى تصوير اغتراب أنا شعرية ليس لها ما يسوّغ تصالحها مع وجود بدون معنى. ولا ريب في أن هذا المنحى التدرجي في الانبناء الدلالي، بما هو خاصية طاعية في الأعمال الأدبية المركبة، لمن بين ما يجعل المتن، بالضرورة، ذا قابلية لنوع من القراءة الدلالية التصاعدية، لأن «الإرسالية الجمالية تسمح بتأويل مفتوح ومتصاعد»³⁴⁴ من حيث المبدأ، فأحرى في الأعمال الأدبية المركبة التي تدخل في عداد الإرساليات الجمالية المعقدة البناء.

إننا ونحن نغور في سراديب المتن، مقتفين مؤشر العملية الرؤياوية فإن مسلكنا هذا لم يكن يمس سوى جانب البناء الشكلي، في تشعباته وتراكباته المطردة، بل إن مساسه، وإن كان بصفة غير مباشرة، لجانب البناء الدلالي، في تداخلاته وتمفصلاته المتواترة، هو من نفس الدرجة والقدر أيضا. ذلك أننا كنا، ضمنا، بصدد التعرف على «الدينامية المجردة التي كانت اللغة تنسّق، من خلالها، على هيئة نصوص، ارتكازا على قوانين ذاتية، وتخلق المعنى في استقلال عن مشيئة المؤلف»³⁴⁵. إن تخلق الدلالات الثلاث، الملمع إليها، وتدرجها، وانصبابها في بعضها البعض، لمّا سيقع تحفيزه، مثلما رأينا، توسطاً برمزية الهبوط إلى العالم السفلي، كما لو أن الأمر يتعلق بثلاثة أدراج رئيسية توجب على الأنا الشعرية عبورها داخل زمن ومكان

344- Ibid., p. 133

345- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 30

متخيلين بغاية الوقوف على موت إينانا، وذلك في انسجام تام مع تمرحل البناء الشكلي وتطور أساليبه وتظهراته.

إن الطابع المتنامي للإنتاجية الدلالية في المتن، بالنظر لما ذكرناه من اعتبارات، ليقضي، من بين ما يقتضيه، التعامل مع الدلالات الثلاث المركزية من زاوية تتاليها وتناوبها النصيين ما دام هذا التتالي وذلك التناوب يتجاوبان مع الطابع المتنامي للإنتاجية الشكلية والرؤياوية في هذا المتن. فباستفراذنا بكل دلالة على حدة قد نقوى على الإحاطة الفعالة بمناحي موارفها، لأن «الفهم يتم بواسطة التفسيرات المتلاحقة لمستويات الدلالات وبواسطة التعمق التدريجي في النص»³⁴⁶. لكن هذا الاستفراذ، الذي يبقى مع هذا عملا مسطريا لا يخلو من إيجابية، سنلجأ إليه دوغما إغفال منا للخاصية الداخلية للدلالات المركزية ثلاثتها، وغير مسقطين، أيضا، من الاعتبار واقع انجذابها إلى نواة رؤياوية واحدة تنقّر التجربة الشعرية وتقوم بتفعلها. «إن النص، من منظور المعنى، ليعتبر متوالية خطية لمجموعة من الوحدات الإخبارية، أما من حيث الدالية فإنه يعد كلاً دلالياً موحداً»³⁴⁷.

إن بذرات دلالات الاغتراب، والحب، والموت، توجد في تربة ديوان «نخلة الله»، الذي هو مبتدأ التجربة الشعرية وبوابتها، بيد أننا نكتشفها ناهضة بقوة في فضاء ديوان «في مثل حنوا الزوبعة»، الذي هو منتهى هذه التجربة وخاتمتها، وبين هذين الديوانين نلفيها متنامية في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، هذا لكون المتن، شأنه شأن أي نص مفرد، ليس إلا «تنويعا أو تعديلا لبنية موضوعاتية، رمزية، من أي صنف كان، وباتصال هذا التعالق داخل بنية واحدة تنشأ الدالية»³⁴⁸. ومن هنا فإن هذه الدالية هي التي ستجيز بروز دلالة الاغتراب في موقع محدد، من نطاق المتن، وتضائلها الواضح في موقع آخر منه، أو انفراز دلالة الحب في موقع بعينه ثم تواربها البين في موضع ثان، أو التشديد على دلالة الموت في سياق ما وتراخيها في سياق مقابل، بمعنى أن سيرورتها هي العامل المتحكم في الشكل المتوالي والمتناوب الذي اتخذته هذه الدلالات وهي تتبين متميزة، من حيث مثولها النصي، ومتفاعلة، بموجب الإرغام الدالي.

إن الاغتراب، والحب، والموت، ماهيات نفسية وذهنية، أنطولوجية وأخلاقية، ما

346 - سيرغي فاسيليف: مستويات فهم النص، ترجمة: عاطف أبو حمرة، مجلة «المعرفة»، س 23، ع 270، غشت 1984، ص 155.

347- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 13

348- Ibid., p. 17

في ذلك شك، أي أن علاميتها تبدو متأصلة، عند المنطلق، في واقع خارج - نصي. ولأن النص الأدبي يستمد من الواقع، أي واقع، لغاته، وموضوعاته، وأشياءه فيخضعها لتركيب جديد تفقد إثره صلاتها بهذا الواقع، فإن الحديث عن الدلالات الثلاث لابد وأن يراعي كونهما عبارة عن تحقيقات علامية تنتظمها مشروطات الخلق الشعري وأوفاقه التخيلية. «إن الدال والمدلول لا يمكنهما بلورة علامة إلاّ عند تموضعهما في مجاورة فضائية - زمنية»³⁴⁹، لذا فإن مرد هذه التحقيقات العلامية، في الحقيقة، إلى فعل التلازم، القائم شعريا، بين دوال ومدلولات مركزة سوية في أرضية التجربة الشعرية ومتعاقبة في انسراح عالمها المستنهض.

وسعيا وراء توفير أوفى ما يمكن من التغيرات الإيحائية والتبدلات الإيهامية، تقوية لكفاية العالم المستنهض وتجديرا لحيويته العلامية، ستسلك التجربة الشعرية استراتيجية التقنيع والترميز، نعني بهذا أنها ستجعل الذاتين الشعريتين الرئيسيتين في رحابها، الأنا الشعرية وإينانا، عرضة لجملة من التحويلات والمسوخت الدالة، بحيث ستلبد أسماء وكنيات عدة، وتتقلان بين تواريخ وجغرافيات وثقافات مختلفة، وتعيشان حيوات ومواقف وانفعالات متراوحة، الشيء الذي سيضفي على متخيل علاقتهما الثنائية، في الأصل، صبغة كونية متعالية، ويمد معيشتهما الشعري، في الجوهر، بمجالية سميتها الكثارية، والتنوع، والحركية.

فحول الأنا الشعرية وإينانا، أوفى مدار أفنعتهما ورموزهما، أي مضاعفاتهما، ستعقد الإنتاجية الدلالية وتتوالى وتتناوب حقولها مراكمة، جراء هذه الوجهة الأدائية، حيثيات وتلوينات وتداعيات، لا حدود لتوالدها، تفتن بذوات ذكورية وأنثوية متخيلة تنتمي إلى مرجعيات واقعية، أودينية، أوصوفية، أو أسطورية، أو حكاية شعبية، أو فكرية، أو إبداعية، لا حصر لها.

إن «مصطلح» القناع Masque أو Mask غالبا ما يتداخل مع مصطلح مقارب هو مصطلح «الشخصية» أو «الشخصية المتخيلة» Persona التي يخلقها الشاعر، وقد يشير أحيانا إلى قناع الشاعر، وهكذا يصبح هذان المصطلحان - القناع والشخصية المتخيلة - مترادفين تقريبا³⁵⁰. وعادة ما «يتخذ الشاعر من الشخصية التي يستخدمها واحدا من مواقف ثلاثة: إما أن يتحدث بها ويتخذ منها قناعا يث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدما صيغة ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدئا إليها ومستخدما صيغة ضمير المخاطب، وإما أن يتحدث عنها

349- Jean Cohen: Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 201

350- فاضل ثامر: مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحدثة والإبداع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص 251.

مستخدماً صيغة ضمير الغائب»³⁵¹. على أن مصطلح القناع أو مصطلح الشخصية التخيلية كثيراً ما يستثير مفهوم الترميز، أي التعبير توسطاً برمز من الرموز، وخاصة في حقل، كالشعر، يقوم فيه التعبير على اقتصاد ترميزي مركب ينضوي إليه أكثر من مورد ومن وسيلة. ف «الكلمات تعتبر علامات «فقط» في اللغة اليومية، أما في الشعر فإنها تتحول إلى رموز»³⁵². وإذا كان هذا التحول يسري على كافة الكلمات المشعنة، بلا استثناء، فما بالنا بالأسماء المحملة، قبل أن تصير إلى سلطة الترميز الشعري المقنن، بشحنة رمزية لصيقة بعلاميتها التداولية. وبخصوص الرمز Symbol فهو علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر عرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. فالرمز إذن غمط عام أو عرف أي أنه العلامة العرفية، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة. وهوليس عاماً في ذاته فحسب وإنما الموضوع التي يشير إليها بطبيعة عامة أيضاً»³⁵³. ولأنه، أي الرمز، يمتلك هذه الخاصية فإنه يستجيب كثيراً لحاجة الكتابة الشعرية الترميزية، لأنها تجد في امتلائه الإشاري وفائض كثافته ما تلتحم به أنسجة شبكتها الرمزية الذاتية وما يغتني به الهاجس الجمعي لنشاطيتها الرؤيائية، وذلك باعتبار الشاعر الصوت الناطق بمشاعل كلية إنسانية عريضة، لكن في إطار تعالق تكون نتائجه التخيلية لفائدة هذه الكتابة ومتسقة مع مراميها واستهدافاتها المرسومة.

إن البعد الترميزي، سواء في القناع أو في الشخصية التخيلية، لهو أحد المعطيات الثابتة في مختلف التجارب الشعرية التي يستقر اختيارها على هذا النمط من الأداء، ومن ثم التداخل الوارد ليس بين القناع والشخصية التخيلية وكفى، بل وبينهما، مجتمعين، وبين الرمز ما دامت هذه التوسلات الثلاث تنصب كآفتها في تفعيل النجاعة الترميزية لهذه التجارب من خلال مجموعة من الوسائط الدالة التي تقوم مقام قنوات معلّمة Facteurs de Repérage في فضاء معقد السبل، متعرج الممرات، أو، بالأولى، متفاقم الكثافة، لذا يصح القول بأنه «بمجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزا، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى»³⁵⁴.

351 - د. علي عشري زايد: استعلاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص 262.

352- Tzevetan Todorov: Les genres du discours, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1978, p. 101

353 - تشارلز سوندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الأول، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء 1986، ص 142.

354 - جابر عصفور: أفنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد I، ع4، يوليوز 1981، ص 125.

إن مرتكز هذه التقنية هو الاستعانة بشخصية تنتمي إلى زمن سابق على زمن التجربة الشعرية، إلى دائرة التراث في معظم الحالات. «ولاشك في أن الشخصية التراثية تستوعب أكثر من مضمون تعبيرى، طبقاً لنمط هذه الشخصية ونوعيتها، فمن أسطورية شعبية إلى تاريخية ومن دينية إلى أدبية»³⁵⁵. ومع ما تنماز به هذه الأصناف من الشخصيات من ثراء ووظيفية، لا ينكران، في هذا المضمار تبقى «الأسطورة في الشعر الحديث بؤرة دلالية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى أسطورية، أو تاريخية أحياناً، هي تنام وتفرّع وتجلّ للذات الفردية في وجوهها المختلفة»³⁵⁶. ورغماً من ماضوية الشخصية المستعان بها، ومن كون ما يلتصق بها من أحداث يؤول إلى زمن منفصل عن زمن التجربة الشعرية فإن «القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن في قدرتها على تفسير الحاضر والماضي معاً، فتستطيع قصيدة القناع - بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقبل»³⁵⁷.

من هذا المنظور كان لجوء الشاعر إذن إلى تضعف الذاتين الرئيسيتين في التجربة الشعرية عبر مجموعة من الأقنعة والرموز التي ستموضع إما في شكل ضمائر أنا متلفظة بذاتها أو في هيئة ضمائر مخاطب تناط بها وظيفة تلفظية حوارية، أو في صيغة ضمائر غائب تتولى الأنا الشعرية شأن الحديث عنها. وفي انسجام مع تدرج الكتابة الشعرية في نطاق التجربة سيكون تنامي المواقبة التقنية والتميزية للأنا الشعرية وإينانا، مع تنوع مرجعياتها وتجويد ضرائق إنجازها، أي أن مستوى هذه المواقبة لم يكن ليتوقف عن التطور والارتقاء، وذلك اطراداً مع انتقال الجملة الشعرية في المتن من صعيد الغنائية والبساطة إلى صعيد الدرامية والمركبة.

ففي أحشاء المرحلة الشعرية الغنائية - البسيطة، في التجربة، سيبدأ تبلور المنزع التقني والتميزي لدى الشاعر، وتحديدًا في قصيدة «الصخر والندى»، من ديوان «نخلة الله»، التي جرى فيها توظيف قناعي يوحنا المعمدان، والحسين بن علي، لينفجر بقوة مع انطلاق المرحلة شعرية الدرامية - المركبة، وأساساً بدءاً من قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر خشبي»، نظراً لما أُمست تتطلبه الجملة الشعرية، في أثناء هذه المرحلة، من إسنادات وانتدابات، مهما يكن مقامها الضميري، تغالب بها مشاق الاشتغال الدرامي - المركب، بحيث «تنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد

٣٥٥ - علي حداد حسين: قصيدة القناع، دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر، مجلة «لآلئ»، س22، ع12-11، نونبر - دجنبر 1987، ص258.

٣٥٦ - د. كمال أبوديب: الواحد / المتعدد، دراسة في الأصول التصويرية للشعر الحديث، مجلة «كلمات»، ع2، صرصر 1984، ص40.

٣٥٧ - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليو 1981، ص125.

شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقصد بها، أو يتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحملها آراءه ومواقفه، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحى به»³⁵⁸.

قد يسمي الشاعر أفنعتة ورموزه، وقد يكتفي بالإيماء إليها بواسطة قرائن أو ملاحظات لصيقة بها، إلا أن الجانب الأساسي، في تقنية كهذه، هو أنها تعمق الوشائج القائمة، أصلاً، بين كل من الأنا الشعرية وإينانا من ناحية وبين مختلف الذوات المستحضرة إلى جوارهما، في كنف خبرة رؤياوية تعنيها هي الأخرى. لذلك لا غرابة في أن يتقل الموقف الحوارية، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرأة»، مثلاً، إلى وضعية اندماج تام بين الأنا الشعرية وضمير المخاطب النواسي تجسدها صيغة ال «نحن» التي هي، جوهرياً، حاصل إذابة كلا الضميرين في مصهرة قناع جديد يحتويهما ويتعالى عليهما، في نفس الآن، إذ مما يتوجب الإلماع إليه في هذا الباب كون «القناع» ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته. إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت. ينطق صوت الشاعر لأنه - أي القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع - في نفس الوقت - لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أوداك، وإنما هو صوت مرتب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا»³⁵⁹.

358 - د. محسن إطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 103.

359 - جابر عصفور: أفنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد 1، ع4، يوليو 1981، ص 123.

المبحث الأول

دلالة الاغتراب.. تحولات أورفيوس

يعتبر مفهوم الاغتراب أحد أوثق المفاهيم صلة بإشكالية الوجود الإنساني، ذلك أن الإنسان لم ينقطع، منذ فجر البشرية، عن الوفاء لإحساسه بكونه منتزعا من شرطه الوجودي التام، لأنه ملقى به بعيدا عن لحظة جوهريّة في كينونته، متصرّمة أو آتية، ربّما، ومحكوم عليه بأن يحيا، على ضوء هذا، وضعية قلق، شقيّة، لا تمنحه سوى ما كان من شعوره بالنقص، بالانحجاز، و، بالتالي، بالاغتراب عن إمكانية تحقّقه ذاتا جذرية، ممتلئة، ومندغمة في عالم يليق بها. «فالجانب اللغوي في دراسات الاغتراب يوحي بأن هناك شيئا مرغوبا وطبيعيا قد ضاع أو فقد، أي أن علاقة إيجابية قد انقطعت وتلاشت عن الوجود»³⁶⁰. ولا يختلف الجانب الفلسفي في هذه الدراسات كثيرا عمّا حدّد للاغتراب من معاني لغوية أولية، مثال ذلك ما نقف عليه في وجهة النظر الهایدغرية، إذ نجدّها تنص على أن «نمط الوجود اليومي هو الوجود الزائف «غير الأصيل للإنسان» «...» وتميظه الثرثرة «...» والفضول «...» والالتباس «...»، فالوجود غير الأصيل هو وجود ثانوي مستهلك وسطحي، حيث إنه يعتمد على السماع عن الآخرين. إنه سقوط «Verfallen...» الوجود الإنساني: حيث يستسلم هذا الأخير للعالم. صحيح أن ذلك يجلب السكينة لكنه يجلب الغربة «Entfremdung...» كذلك»³⁶¹.

فسواء من الناحية اللغوية أو من الناحية الفلسفية «تعبّر هذه المقولة في أبسط أشكالها عن أن المجتمع والبشر ليسوا في واقع حياتهم ما يمكن أن يكونوه بحسب ماهيتهم وإمكاناتهم.

360- قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 10، ع1، أبريل - مايو - يونيو 1979، ص 31.

361 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص 246.

ذلك أنهم في الحقيقة مغتربون عن هذه الإمكانيات وتلك الماهية³⁶². ولاشك في أن مختلف صنف الاغترابات: الوجودية، والحضارية، والأخلاقية، والاقتصادية، والجغرافية.. تؤول إلى الاغتراب الأول، الضارب في قدامة الوجود البشري، الذي نشأت فكرته، في المبدأ، في رحاب الأساطير الكونية الكبرى والعقائد الدينية السماوية. كذا «تبرز فكرة الاغتراب أيضا في سفر التكوين Genesis في الدراما الأساسية المتعلقة بخلق وسقوط الإنسان، وانفصاله المتمثل في قصة الإنسان والثمرة المحرمة والخروج من جنة عدن، ومواجهة الحياة المزدوجة القائمة على الصراع بين الجسد والروح»³⁶³.

وباعتبار الشعراء فئة متضخمة الحساسية بالوجود، شديدة التبرم من ضحايله وتسطحه، فإن مسألة الاغتراب سوف تلقى في الكتابة الشعرية مجالها التعبيري الأنسب، بل وستستعيد داخلها منتهى حداثتها الأسطورية والدينية. ومن هنا لا مبالغة في القول بأن أقصى حالات الاغتراب هي تلك التي يحياها الشعراء العميقون، ويكون أجلى صور الاغتراب واستيهاماته هي تلك التي تمدنا بها قصائدهم ودواوينهم. فنحن نجد أن «مصطلح اغتراب يأتي في سياق «العزلة» «Isolation» وهو أكثر ما يستعمل في وصف وتحليل دور المفكر أو المثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد «Detachment»³⁶⁴، بمعنى أننا نجد في سياق توصيف مدى الانفصال المفرط الذي يعيشه المنتجون الفكريون حيال الواقع القائم، كما نلفيه يصطبغ بدلالة الغربة، بما يترتب عنها من ضياع مادي ورمزي، ولو «أن محور الشعور بالغربة والضياع هوفي الحقيقة تفرغ على المحور الأساسي العام، محور الذات والوجود»³⁶⁵.

إن عدم الثبات في أرض ما، في بقعة ما، أو في مدينة ما.. لهو من السمات المتأصلة في سير الشعراء والمبدعين بشكل عام. وبقدر ما يأخذ الانتقال في المكان بعدا ماديا ظاهرا فإن فحواه الروحي مما لا غبار عليه، لأن التضايق من الركون إلى محل بعينه لا يمس فقط جانب العلاقة الجسدية التي تشدهم إليه، وإنما هويتهاء إلى ذلك الاختناق الروحي الثقيل الذي غالبا

362- د. عبد الغفار مكاي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حويلات كلية الآداب، الحولية 13، الرسالة 88، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 1993، ص 25.

363 - قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 10، ع 1، أبريل - مايو - يونيو 1979، ص 19.

364 - نفسه، ص 17.

365 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 319.

ما ينزل بوطأته على كياناتهم ومخيلاتهم في نقاط ومواضع شتى من العالم يصممون على النظر إليها كجسور أو معابر بين طرفي وطن رمزي تليد، مضاع، ومأمولة استعادته في ذات الوقت. ف «اختيار الذهاب إلى مكان مغاير خضوعاً لمحفزات ذات طبيعة أنانية وبغاية تتبع أثر الفكرة - المثال، الحلم بمعنى مختلف: على هذا النحو يتحول المنفى إلى استراتيجية أدبية، إلى نوع من المكر الإبداعي»³⁶⁶.

وفي تجربة التيه والارتحال التي عاشها حسب الشيخ جعفر بعد أن ترك مدينته العمارة، الواقعة في الجنوب العراقي، أي في السويداء من بلاد سومر القديمة، مسقط رأسه الرؤياوي، ليضرب في أرجاء العالم، موسكو وفينا وبرلين، قبل أن يستقر في بغداد، على مرمى حجر من سومر، استطاع، كشاعر حقيقي يكتب عن مسؤولية وعن احتراق، أن يستجمع، من خلال استراتيجية النفي، لأناه الشعرية المنتدبة في كتابته الشعرية أرصدة لا يستهان بها من الخبرات والانفعالات والمشاهدات، واضعاً رهن إشارتها سبل تصليب إحساسها المأساوي بتختر زمن العالم ومكانيته، بتبلد الأنساق والتنميطات والعوائد، وبخمول الروح داخل رتوب المعيش الأرضي، العام، وتكراريتها.

وكما في سائر الكتابات الشعرية ذات المرتكز الرؤياوي الأورفي فإن مرد اصطدام الأنا الشعرية بالعالم وقنوطها في تجهّمه وانغلاقه، في الإطار المحدد الذي يعيننا، إلى تعلقها بعالم ماضوي، متسام، يزخر برمزية عدنية بليغة، بحيث «إن الإحساس بالنفي يستدعي، كصورة مكتملة، التذكر النوستالجي لمسقط رأس. ويتم الأمر كما لو أن إعادة بناء فردوس رحمي ليست بمثابة حلم إيقاظي» وبالتالي محض فرضية للخلاص»، بقدر ما هي تجربة عميقة تحتفظ بجانب من ذكراها بعض الأذهان البدائية»³⁶⁷. إن النقلة التي اجتازتها الأنا الشعرية، بناء على ما مرت به التجربة الشعرية من تحولات بنائية ونصية ورؤياوية، من كنف عالم بدني، رعوي، جبوري، إلى رحاب عالم مصطنع، متيسر، تراجيدي، لهي تمثيل لاقتلاع عنيف من الجذور، ونعلها تجسيد لسقوط خطيئوي يتزّيا بذات الملامح والقسمات التي يملكها السقوط سيان في المتخيل الأسطوري أوفي الفكر الديني. إن عالمها الأصلي عالم أمومي تؤسسه الطفولة، والحب، والامتلاء الوجودي، عالم تشيده استرجاعات الذاكرة وتماهيات الروح، احتماء منها، في الأنا، تجاه ما تحسه، في عالمها الطارئ، من شغور، وفقد، ويتم وجودي ذريع. فالاكتمال

366- Robert Louit: La stratégie de l'exil, in: revue «Magazine Littéraire», N 221, juillet-aout 1985 p. 23

367- Jean Roudaut: L'homme, CE dieu tombé qui se souvient des cieux, in: revue «Magazine Littéraire», N 221, juillet-aout 1985, p. 21

هوصفة العالم الأول بينما النقص هوصفة العالم الثاني، وفي المسافة الرمزية الفاصلة بين فرادة «إيدن» السومرية وسموقها المثالي وبين مشاعية الكينونة وفوضاها في عالم يباب كان لابد لارتكاسة روحية من هذا الحجم أن تجد طريق التعبير عن نفسها وذلك من خلال تمثلات التجرد، والعزلة، والحزن، والضياغ، المنصبة تلقائيا في بؤرة الاغتراب.

إن انوجاد الأنا الشعرية، هكذا فجأة، داخل المعيش الأرضي، العام، وفي غمرة ابتذاله، وتفككه، يبقى من صميم الموقف الدال الذي اندرج إليه أورفيوس حين مجيئه إلى عالم تحكمه شريعة العنف، والبهيمية، والرذيلة. ف «لقد كان الناس يحيون في الغابات عندما أتاهم شخص مقدس، رسول من عند الآلهة، وهوأورفيه، فحوّلهم عن الجريمة والطعام الدنس، ولهذا السبب قيل إنه روّض النمر والأسود المتوحشة... تلك كانت هي الحكمة قديما؛ إنها التمييز ما بين المقدس والمندس، ومنع العلاقات الجنسية الإباحية، وتثبيت قانون للزواج، إنها إشارة البيوت، وحفر القوانين على شجر البلوط. وبذلك اكتسب الشعراء الملهمون المجد والاسم الإلهي، ومعهم أتباعهم»³⁶⁸.

إن أورفيوس سيطمح إلى صنع عالم سائع يحمل قبسا من عالم الألوهية، عالم تختزله يوريديس، الأنثى الكاملة خلقة وروحا، لذلك فإنه وهيزداد غراما بحبيته، التي ستحرمها منه آلهة العالم السفلي، فإنما هويؤكد، في العمق، استمساكه بترتيب هيئة قدسية، مريثة، لعالم منقط بلغ من عناده وتصلبه أن أودى بأورفيوس، الشاعر والمغني الحالم، نفسه وحكم عليه بالموت، دليلا على استحالة تكييف الوجود على مقاس ما يتطلع إليه الحالمون في كل الأزمنة. وعليه فأن تلوذ الأنا الشعرية، المجهضة رغائبها الحلمية في ترويض هيئة عالمها الطارئ كما يرتدي صورة «إيدن» السومرية، بماضيهما الروحي وتستجد بغضاضة فما ذلك إلاّ تعبير منها عن انتمائها إلى عالم آخر وعن ولائها لذاكرته، عالم نسغه من نسغ إينانا الإلهي، وبهاؤه، كما يوريديس الإغريقية، من بهائها الأنثوي، خلقة وروحا. ومثلما هو الشأن في المجال الفلسفي، إذ «أن رفع الاغتراب عن الماضي لا يتحقق إلاّ في فلسفة لا ترى في الأنا جوهرأ أوذاتا ثابتة، وإنما وعيا متصلا يجتمع فيه الماضي والحاضر في دفعة واحدة عناصرها متداخلة مختلطة»³⁶⁹، ستظل الأنا الشعرية مصرة، حتى وهي في أعوص توضعاتها الاغترابية، على استحضار ماضيهما الروحي ذاك، متشبثة بقيمه، ومدمجة إياه في صلب راهنها، المتخيل،

368 - هربت ماركيز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع 1988، ص11.

369 - حبيب الشاروني: الاغتراب في الذات، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 10، ع1، أبريل - مايو - يونيو 1979، ص73.

المأزوم.

وحتى يتأتى لنا استشفاف العمق الاغترابي في التجربة الشعرية نقترح التمثيل
بالتماذج الشعرية التالية:

- نديا وجهك الذهبي يتبعني

كطير البحر يحضن غيبة السفن

ويلمع في رفيف جناحه كفني.

طريدا أذرع الدنيا

على كسرات حبك جائعا أحيا

بلا أهل ولا وطن³⁷⁰.

- فجر ناعم يخطو على الجسر وحيدا

حافيا يخطو على نهدي بحر خائف يمشي على نهدي،

في شعري أضاع النورس الشريد طعم الوسن

الثقل، خذني سمكا يلتف بالشباك، خفق واحد،

وموجة واحدة تحملنا، الريح تهب الريح؛³⁷¹

- أضاعني الباص الأخير، من ترى يوسع لي

ركنا يقيني البرد والمواصلات، غرفتي الوحيدة

الضوء إلى الفجر الجليدي الهزيل ؟ ليلة ضائعة،

الشارع في فينا، وحيدا أنتحي ركنا بلا ذاكرة

في قهوة تعج بالأوانس الشقر الملطخات³⁷².

- أعيدي وجهك العاري

أزيحي الفاقع الفظ، وميضاً جاءني من نجمة

ميتة وجهك، أدري أننا في الذرة الأولى

التقينا وانفصلنا، فأنا أرقب كونا آخر

370 - غمامة من غبار، «نخلة الله»، أ. ش، ص 118.

371 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 180-181.

372 - آخر مجانيين ليلي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 301.

يجمع نصفينا الغريين³⁷³.

- ما من مثنوى في الحداثق، في شرفات النيون
أوفي المقاهي المقفلات انفضّ سامرها
وأنا مثلك لا أملك شبرا في هذا العالم
فاتبعيني في اتجاه الزرقة والزبد الأبيض
ولنغرق في البحار العتيقة³⁷⁴.

فبين العمارة وموسكو وبغداد، أساسا، كان منشأ المثلث الأرضي الذي ستمخض بين أركانه استراتيجية النفي التي انبنت عليها سيرة حسب الشيخ جعفر، وقامت عليها أيضا السيرة المتخيلة للأنا الشعرية في مكانية التجربة الشعرية. «إن تجربته المبكرة «السفر إلى موسكو من العمارة» خلقت في نفسه هذا الاستعداد للانشداد إلى المكان باعتباره زمنا وذاكرة»³⁷⁵، أما عودته إلى بغداد فستتيح له إمكانية الدنوا المادي من العمارة، بما هي جزء من بلاد سومر القديمة، وبهذا «تداخلت المدن الثلاث: ثقافة وتجربة وتقاليده حتى لتحسب أن شعره كله هو حصيلة لهذه المعاشة وشاهد على تلون طبيعتها، لكن أيا من المدن الثلاث لم تكن في شعره إلا خلفية لهم ثقافي»³⁷⁶ أكبر، من داخله ستتصب نوستالجيا رؤياوية مدمرة، إلى مكان - رحم يرتفع عن معناه الجغرافي الضيق إلى رمزية روحية شاسعة، تمسك بتلابيب أنا شعرية مقذوف بها إلى دونية الوجود.

ضمن هذه الحيثية المستدقة يجري إذن تشغيل دلالة الاغتراب في القصائد وتفعيل إشاريتها الرؤياوية، فيغدو بذلك توحد الأنا الشعرية في كونها المستجد، الممتد، تخيلا، بين «موسكو وعالم الرقص على الجليلد والموسيقى والقطعة الشقراء، والعمارة بنخيلها وحنقوقها وبرديها وطعم القبلية الأولى»³⁷⁷، انتهاء إلى بغداد، المستهامة قريبة من الجذور، معادلا تمثليا، وليس انعكاسيا، للتوحد القاسي الذي عاشه الشاعر، حياتيا، بسبب من تضخم إحساسه

373 - النيزك، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 433.

374 - حورية البحر، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 102.

375 - حاتم الصكر: الكنز والجزرة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأفلام». ص 22، ع 11-12، نونبر - دجنبر 1987، ص 117.

376 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 319.

377 - يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الأداب»، ص 20، ع 8، غشت 1972، ص 72.

بوحشة العالم وشراسته، بحيث «تبلورت هذه الخاصية بالغبية الروحية، وبالقفوة المرة، وعدم قدرة الشاعر على الانسجام بينه وبين العالم، وطبيعة الحياة المادية، ومظاهر العصر الحديث»³⁷⁸ بشكل مفرط انفرده عن غالبية الشعراء العرب المعاصرين. فنحن «نجد يحس غربته في المدينة، داخل الجسد، وداخل الوجدان، وداخل الكتب، والشوارع، والأشياء الأخرى»³⁷⁹، لتشخص بهذا وضعية اغترابية مركبة، لأن الأمر يتعلق بـ «حالة اغترابين، ميتافيزيقي ووجودي، عاناها الشاعر»³⁸⁰. ميتافيزيقي لأن أسئلته وشواغله تتعدى حيز العياني إلى الماورائي وتتجاوز دائرة الأرضي إلى المثالي، ووجودي لأن تعذر تحقيق وجود في جوهرية الممكن الشعري وصميمته لم ينتج عنه سوى تكرر تقنيته الأونطولوجية.

هكذا سيعمد الشاعر إلى إعطاء مقامه الموسكوفي سمة اغترابية دامغة ستستفيد منها الأنا الشعرية، أيما استفادة، في تثبيت هويتها الاغترابية المتخيلة، كما أنه سيميل إلى تخويل الجغرافيا الطبغرافية لموسكو، المتناثية عن العمارة، أي عن سومر، كافة المواصفات التي يجب أن يتحلى بها أي منفي رمزي جدير باحتضان السقطة الكيانية المروعة لهذه الأنا، وإعدادها، تخيليا، لهبوطها المأساوي إلى الأعماق السفلية المدلهمة. إنه بهذا قد اقتدر على بسط فرش مكاني، أتيج له أن يختبر، على أرض الواقع، مقاسه وثناياه وألوانه، بغاية شعرنة المعاناة الاغترابية لأنا شعرية يأخذ إحباطها الكياني أبعادا رمزية متطاوله تتخطى حدود المعادلة المبسطة «قرية * مدينة»، وما يترتب عنها من تداعيات رومتيكية قاصرة، ذلك «أن موقف الشاعر المعاصر من المدينة سيدوساذجا ومسطحا للغاية إذا نحن اكتفينا بتفسير أحادي ملخصه: إن ابن القرية الوادع تاه في مدينة لا يعرفه فيها أحد. إذن لابد من بلوغ تفسير آخر أكثر شمولية وتجدرا في كلا الجانبين: الشعر والحياة»³⁸¹.

ففي النموذج الشعري الأول تتلامح الأنا الشعرية ذاتا يطاردها حب امرأة لا فكاك

378 - سليمان كامل: الشعر العربي المعاصر بين الحداثة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س3، ع10، 1985، ص34.

379 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص452.

380 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص207.

381 - خيرى منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثه الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص61.

منها، ذاتا ضالة تخط في قحول عالم ولا تناهيه، منزوعة من وطنها الأصلي الذي لن تستطيع تملكه من جديد إلا عندما تتمكن من اعتقال تلك المرأة المستحيلة، وما دامت هذه الأخيرة مصرة على استحالتها فإذن لا أمل للأنا الشعرية في استعادة مواطنها الروحية المفقدة. إنها محكومة بانتظار يائس، مكلف، لامرأة غائبة هي وحدها من تختزل هذه المواطنة، انتظار النوارس لعودة سفن من مجهول البحر وجبروته، ومن ثم فليس هناك من أفق أمامها من غير إدمان تشردها في عراء العالم، واغترابها عن مألوفيته وأنسه، بمعنى «أن البحث عن «نموذج أبدي خارق» للمرأة «وهي بدورها يمكن أن تمثل معادلا موضوعيا في شعر «حسب» على أكثر من مستوى تأويلي ودلالي»، يفضي إلى نوع من «الاغتراب» عن الواقع الحياتي: الذاتي والاجتماعي»³⁸².

وكدأبه فهو، أي الشاعر، لا يحجم عن إسقاط إشارية الاغتراب، من خلال قرائن عديدة، حتى على ما يؤثث اللحظة الاغترابية من عناصر وأشياء. ولعل هذا ما يجسمه النموذج الثاني الذي تنهض، في فضائه، مضاعفة إينانا ذاتا امتدادية للأنا الشعرية، اغترابهما واحد وتوحدتهما متشابه، بل حتى الفجر يبدو وحيدا، والبحر يمثل، على قوته وبأسه، واجما، بينما يتراءى النورس شريدا، والحفق واحدا، والموجة هي الأخرى واحدة، مما يذكى المناخ الاغترابي السائد في الصورة الشعرية المتبلورة داخله.

أما في النموذج الموالي فإن الوحدة ستقترن بالضيايع. إن الأنا الشعرية القادمة من ضيايع رمزي، دال، في شارع بحجم كون هائل إلى ضيايع ليلي، لا يقل ضراوة، في غرفة وحيدة ستلفيها تسأل عن ركن يضم وحدتها، مع الرغبة في أن يتهيا هذا الركن، خصيصا، في فضاء مقهى تملأه «الأوانس الشقر الملطخات»، مثلما تعمره، ضمنيا، أبدان ولغات وتواريخ ومفارقات.. فهذه إمكانية تخيلية لشدما توصل بها الشاعر للارتفاع بالمقهى، بدوره، إلى مقام الكون الهائل الذي تتكدس في جنباته ركامات من الابتئاس الوجودي تفصل بين الأنا الشعرية وبين مبتغاها الحلمى المجسد في إينانا، التي تنتشر في هذا الموقف إلى حفنة من أوانس يبتعثن، رغم تلطخهن المفتعل، حقيقتها الأثوية الهاربة. «إن المقاهي والبارات هي مسرح جفاف حاضر الشاعر، وداخل جذرانها عذابه المائل»³⁸³. فهي تلوح، من زاوية تحجيمها لضخامة العالم وشسوعه، فضاءات لاستبصار مختلف صنوف التردى وألوان الانحطاط، وتطويق الأنا الشعرية بفضيلة تعففها عن معيش أرضي بلا رواء، أونبل، أو شعر، ثم الجزم بانقطاعها عن

382 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد 6، ع 3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص 171.

383 - يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الأداب»، ص 20، ع 8، غشت 1972، ص 72.

زمن ومكان لا يسعان فيضها الروحي الغامر.

بإزاء هذا يقوم الركن أو الزاوية ملاذاً تتكوم فيه الأنا على نفسها، وتنطوي داخل ضيقه - انفراجه اللامرئي على أحزانها، واستغرافاتها، أو، بالأحرى، على انتظاراتها الأليمة. ف «الركن» المعيش» يرفض الحياة، يقلصها، يواربها، إنه بهذا نفى للعالم»³⁸⁴، لكنه، بالمقابل، يتعالى بالذات المتوحدة إلى أسمى المراتب الحدسية والاستشرافية، أو، بتعبير آخر، إلى «افتتان الوحدة وإبصارها، إلى حيث يتم غملي الملح واللاهائي، الذي يأخذ فيه العماء صفة رؤيا كذلك، الرؤيا التي لا تعني انتفاء إمكانية الإبصار بقدر ما تفيد امتناع اللاإبصار»³⁸⁵.

وتدرجاً لهذا النزوع الاغترابي سيبلغ النموذجان، الرابع والخامس، في تصويرهما لتوحد الأنا الشعرية مبلغاً ترميزياً على جانب من الإشباع. ففي النموذج الرابع يستثمر الشاعر فكرة مؤداها أن عناصر الذرة تعاود الالتئام، بعد الانفصال، مسترجعة على هذا النحو وحدتها الأصلية. وباستيهاام الأنا الشعرية في هذا الافتراض الفلسفي الشيق فلكتأماً هي تحاول تجاوز اغترابها واغتراب إينانا، التي تنوب عنها هنا إحدى مضاعفاتها، بما هو اغتراب شقين لذات واحدة، في الجوهر، طوح بهما، كل على حدة، إلى السديم الكوني وتبعثره. إن الترقب الأبدي لكون آخر يجتمع فيه النصفان الغريبان هو، في صميمه، ترقب لنهوض سومر ثانية، موطناً أول، وإقامة رحمة، بل وذرة أزلية ينتهي عندها انفصال النصفين، وشتاتهما، واغترابهما، «فتحن عندما نحلم بالدار - الأم، في العمق السحيق لحلم يقظة، فإننا نكون مشاركين في ذلك الدفء الأول، في القوام المادي المعدل لهيولى الفردوس»³⁸⁶. في حين تنكب المخيلة، في النموذج الخامس، على تشييد مكانية دالة على جسامته التوضع الاغترابي المثني الذي تحياه الأنا الشعرية وإينانا، التي تتقنّع، هذه المرة، بقناع حورية البحر. فذاً نراه «يقيم معماراً يتصل بالمكان الذي يدير فيه طريقة تكوين علاقة مع أنثى من عالم غير عالمه»³⁸⁷، بحيث إنه لا مثوى للذاتين المغتربتين سواء في «الحداثق»، أو في «شرفات النيون»، أو في «المقاهي المقفلت». إن ذاتين لا تملكان شبراً في عالم الآخرين مكانهما الرمزي في المتاه البحري الأزرق، في لزوجة الزبد الأبيض، أو، بالأولى، في مستحيل البحار، المتتمية إلى نفس ثلاثة «إيدن» السومرية وعراقها.

384- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U-F, 1981, p. 130

385- Maurice Blanchot: L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 26

386- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U-F, 1981, p. 27

387 - محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة في العصر الحديث، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 19، ع3، أكتوبر - نوفمبر - دجنبر 1988، ص212.

وفيما تلوح الأنا الشعرية محكومة بحسها الاغترابي المكين في عالم ليس على شاكلة
عالمها الفردوسي الأول يبقى الحلم وسيلتها إن في صيانة هويتها الروحية من اختلاطات
راهنها الأرضي أوفي استجداء ماضي موطنها السومرية، تخففاً من وعثاء السقطة الكيانية
المريرة التي رمت بها إلى ذلك الحضيض الرمزي الدارك. لذلك لا يتوانى العنصر الحلمي عن
التمظهر، في أكثر من قصيدة في المتن، باعتباره جزءاً من هوية هذه الأنا وأحد لوازم أحوالها
الاغترابية المتراوحة، الأمر الذي يمكننا أن نعائنه، مثلاً، من خلال النماذج الشعرية الآتية:

- منفرداً أراه

يحلم في مقهاه

يلتف في معطفه المهترئ القديم

يشد في غيظ على الكأس، ويهذي غائبا، محموم³⁸⁸

- لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز

لن يسأل العطشان غير حفنة من ماء

لن يحلم المحكوم بالإعدام أن ينهدم الحائط عن جوهره

أوكثر.

ما حاجة الأعمى إلى الضياء؟³⁸⁹

- سيدة العشب مصبوغة الشعر تمتص خمرتها

في أنابيب قش وتحلم في واجهات المخازن

سيدة المكرفونات تلهو وراء الفراشات

خضراء، خضراء إني أحبك خضراء صوتك

ملء الإذاعات أخضر.....³⁹⁰

- أتشرب سيدتي؟

«شكراً. لن أمكث غير

دقائق.»

معذرة، إني أتذكر وجهك

لكن أين رأيتك قبل

388 - وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص 84.

389 - الرافضة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 134-133.

390 - الدورة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 288.

اليوم ؟
 «أتعرفني ؟ لكن خبرني ما
 معنى هذا ؟ فأنا أيضا
 أتذكر
 وجهك. لكنني ما كنت هنا
 من قبل.»³⁹¹
 - «أذكرني في العراء الخريفي
 تدفع خطوي الرياح اتجاه
 الضواحي، فأوتني امرأة
 وجهها في شحوب الغريبات،
 أهدابها، وهي تبسم، في
 شبه إغضاء، وجهها في
 حنو، وأكتافها في ارتجاج،
 ولكنني كنت أحلم»³⁹².

على هذه الشاكلة إذن يتداخل الاغتراب مع الحلم، لأن الحالم لا يمكنه، مثل المغترب، إلا أن يزور عن الواقع، بل وأن يخاصمه. ففي النموذج الشعري الأول يقترن الانفراد والالتفاف حول الذات، عند الأنا الشعرية، بالحلم والانسراح في زمن ومكان غير مرئيين. وفي النموذج الثاني نلمس ليس فقط تعذر إمكانية الحلم بالمستحيل وإنما أيضا تهتؤ المتوحد الحالم لموته الرمزي في عالم تصعب استساغته خاليا من أي معنى. أما في النموذجين، الثالث والرابع، وفي مضممار تبشير الشاعر للعنصر الحلمى وتأجيجه، فإنه سيلجأ إلى استسعا فقصيدة «الهائمة في نومها»، من ديوان «الأغاني العجرية» لفديريكوغارسيا لورككا، الشيء الذي أضفى على إينانا، المكناة مرة ب «سيدة العشب» وأخرى ب «سيدة المكرفونات»، ضمن النموذج الثالث، هالة حلمية، اخضرارها من نفس جنس الاخضرار الأسطوري ل «إيدن» السومرية. وفي النموذج الرابع سيعمل على تحوير نص الحوار الذي جرى، في رواية «الأبله» لفيدور دوستوفسكي، بين الأمير ميشكين وناستاسيا فيليوفا بصدد لقائهما الحلمى المسبق وذلك قبل تعرفهما الفعلي على بعضهما البعض في النطاق الحدتي المتخيل للرواية. ولكونهما يتقمصان،

391 - التحول، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 358.

392 - في مثل حنوزوبة، «في مثل حنوزوبة»، ص 59-60.

في القصيدة، شخصيتي البطلين الروائيين فإن الأنا الشعرية وإينانا، المنذورين لاغتراب واحد، ليس لهما سوى الاعتياش على حظوة لقائهما الحلمى المستهام. على أن ذات اللقاء الحلمى المستهام هو ما سيعيد النموذج الأخير تأسيسه، إذ تكشف الأنا الشعرية، المقدوفة إلى ضواحي العالم، أن مصادفتها لتلك المرأة الغريبة، الباسمة، الحانية، المرتجة الأكتاف، إن هي إلا محض إيماضة حلمية خادعة في جهومة تاريخها الاغترابي المتأبد.

إن الحلم، باعتباره تمثلاً وتصعيداً في آن، هو أداة الأنا الشعرية في مقارعة عالم واقعي حتى النخاع، «وحتى الأقنعة التي استخدمها باطراد تنطوي على شيء من العالم الساحر، عالم الشوق الحلمى»³⁹³، بمعنى التماهي مع صورة امرأة أسطورية، ومع لحظتها الاستثنائية، لأنها التجسيم الأمثل لعالم حورى يسكن طفولة الأنا وذاكرتها، يعمق لديها وحدتها الدالة ويكيف لها نظام حنينها الروحي إلى ما تحسبه مسكنها الرمزي الذي لا يضاهيه أي مسكن آخر، ذلك أن «حلم اليقظة الكوني يتيح لنا أن نقطن عالماً، إنه يخلق لدى الحالم انطباعاً بأنه مسكنه الشخصي داخل العالم المتخيل»³⁹⁴.

وبالموازاة من الحلم تنتصب استعارية الجنون، في عدد وافر من القصائد، وجها ساطعاً للأنا الشعرية. فالجنون صنو الحلم وشقيقه، كلاهما جنوح عن العقل وعصيان لإملاءاته، ومثلما «يشعرن» حلم اليقظة الحالم»³⁹⁵، كذلك الجنون، لأنه يذهب بشعرية المجنون إلى أنأى حدود الانزياح، ويهبه مساحة حرية عريضة لإطلاق مكنون اللاوعي لغات، وهذيانات، وتخييلات، تنتهك سلطة العقل وتسفه سائر التثبيات والانتظامات الملغية، بمرر التحضر، لجوهر الكائن الإنسانى الحر، المنطلق، والخلق.

فلكى تصون صفاءها الروحي، ومن أجل أن تمتص إكراه الواقع ومعقوليته لا تتوانى الأنا الشعرية عن اتخاذ لبوس جنونى بقدر ما يقوى نزوعها الحلمى يبدد، في نفس الوقت، أية إمكانية لتصالحها مع عالم لا موضع فيه للخارجين عن سلطة العقل العام، ولعل النماذج الشعرية، التي نقترح التمثيل بها، بمقدورها تنوير هذا الجانب الجدير بالمعانية:

- قلت: هو الشتاء والحفر

قلت: هو القش.. فيها حوافر الزمان

اسمع صوت الريح في الهشيم،

393 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 158.

394- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 152

395- Ibid., p. 14

شكرا، إذا رأيتها قل: إنه عاد إلى جنونه القديم³⁹⁶.

- انزلت في المترو بكوم هائل من زهر الأوركيد
وانتظرت في العواصف المجنونة البيضاء،

كالرصاصة العمياء يعدو الكوكب الأرضي مذعورا،
على يديّ نامي، انطرحي على صحارى السهر
القديم، نامي، انحدرت في نومها الوعول³⁹⁷.

- من صندوقي أستخرج جمجمة، يتأملها
ملك في أطمار، وأمد سهوبا يذرعها

مجنون مدرع، وأزيع نقابا عن عيني
ناستا، وأحاول جهدي أن أستلّ

من الصخر الأبدي جوابا غير صدى صوتي³⁹⁸
- فوق أسماك الجنون

فوق أسلاك المنافي الشائكة
في براميل القمامة

.....

إنني أبحث عن قلبي الممزق

في أكاليل الجنون

في أحابيل السعال

في جبال السفن المنقرضة³⁹⁹.

على هذا المنوال إذن تغدو قدامة الجنون، مثلما يتبدى في النموذج الشعري الأول،
مرادفة لقدامة التاريخ الروياوي لأنا شعرية تجد نفسها في عالم لا يسمع فيه إلا دويّ الريح
لتجبرة، المتطاولة، في عالم لا أمل فيه للالتذاذ بالألفة الأنثوية الصميمة التي تغدقها امرأة
لامرئية. ثم لن تلبث هذه الأنا أن تسقط جنونها الهائل على الريح ذاتها فتمسي وقد توالدت
عواصف مجنونة، وفق ما نلمس في النموذج الثاني، أما هي، أي الأنا، فإن انتظارها الأسطوري

396 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص 115.

397 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 171.

398 - عين اليوم، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 374.

399 - سقط الجروف، «في مثل حنوزوبة»، ص 82-78.

المزمن يغدو انتظارا مجنونا ليس إلّا، لأن المواضع المتكلسة لواقع معقلن حد السّفه لا يمكنها أن تتيح للحالمين، أضرابها، سوى انتظارات يائسة. وفي نفس السياق يندرج التشغيل الترميزي، الإسنادي، لشخصية الدون كيشوت إلى جانب شخصية فاوست في النموذج الثالث. إن كلا الرمزين يؤشران، بقوة، على محنة الذوات المتفردة، المتنتطة، والمتغربة في أزمنة تقف دوما بالمرصاد لأسئلتها، لأحلامها، بله لجنونها، أي كونهما يؤشران على أزمة التلاؤم بين استنارة الجنون وظلامية مختلف التنميّطات، والجاهزيات، والبداهات، المحسوبة على دائرة التعقل. فالأنا الشعرية، المتقنعة هنا بقناع فاوست، البطل المسرحي المتخم جنونا، لا تتمالك أن تغذي جنونها المتأصل هذا بشيء من جنون البطل الروائي، الفارس الجوال، الحالم، والمثالي، الذي بنى مجده الخيالي على صدم ما اعتبره انحطاطا قيميا مريعا للجنون، جنون الروح المشوفة إلى فضائل وأخلاق لم تتلوث بعد. «وإذا كان دون كيشوت يثير فينا الضحك فذلك لأنه وقبل كل شيء طوبائي، وإذا كان يثير عاطفتنا فذلك لأنه إنسان بكامل أشواقه الخفية. إن تمرد الفارس الضائع ضد الواقع هو تمرد عقيم، ولكن ليست بعقيمة نوابض تمرده العميقة»⁴⁰⁰.

هذا ولا يعجز النموذج الأخير، من جانبه، عن تكثيف السمة الجنونية لكل الذوات التي راهنت على غايات متعذرة التحقق، بحيث يأخذ قناع الشاعر صلاح عبد الصبور، المتوسل به من طرف الأنا الشعرية هذه المرة، صفة الشاهد المأساوي على تورط المبدعين الحقيقيين في عوالم لا تليق، قطعاً، بنبههم ونقاوتهم، فينتهي بهم انصعاقهم الطفولي بفظاظتها إلى اتخاذ دواخلهم منافي ذاتية، وكتاباتهم فسحات لتمرير ارتجاجاتهم الكيانية المجنونة. ومّا تجدر إليه الإشارة في هذا النطاق كون أكثر من قناع أورمز وارد في قصائد المتن يحيل على الجنون، وبكفي أن نخص بالذكر، فضلا عن قناعي فاوست، وصلاح عبد الصبور، ورمز الدون كيشوت، أُنفة غلجامش، وهاملت، وقيس بن الملوّح، والأمير ميشكين، ممّن شكّل الجنون، الفعلي أو الجائر، قاعدة حيواتهم الإبداعية المتخيلة، بل ولعله أمر دال كذلك أن يكون عنوان إحدى قصائد ديوان «زيارة السيدة السومرية» هو «آخر مجانيّن ليلي».

إن الاغتراب الذي نتحدث عنه، بما هو شأن كياني يخص الأنا الشعرية، سيتبلور نصبا، أولا وقبل كل شيء، من خلال مقامات ضميرية تنويعية للبؤرة الأنوية التي قد تركب صيغ الأنا، أو الأنت، أو الهو، المنفصلة المصرح بها، أو قد تقمص هيئتها الأخرى الاتصالية، سوى أن إدراج جملة من الأقنعة والرموز، كما سبق أن وضحنا، سيسفر عن تبادلات أوتداخلات، بحسب السياق، بين الأنا الشعرية من جهة وبين مضاعفاتها القائمة في فضاء التجربة الشعرية

400 - سيزاري روفينسكي: دون كيشوت ودون جوان، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر 1979، ص78.

من جهة أخرى، وذلك إن على مستوى التلفظ الشعري أو من زاوية المحايثة الدلالية. فبعد تدشينها، أي الأنا الشعرية، لهذا الفضاء، معلنة عن نفسها بنفسها في أولى قصائد ديوان «نخلة الله»، وهي «الكوز»، باشرت الخطوة الأولى في سيرورة تحولاتها حينما تقنّعت بقناعين منسجمين في إشاريتهما ومتوائمين مع وضعيتها الرؤياوية، هما قناع «يوحنا المعمدان»، وقناع «الحسين بن علي»:

- .. وحينما استقر بي المطاف

رأساً وحيداً، مترباً، مقطوع

في طبق من ذهب، يوضع

بالمسك والحناء،

رأيت وجه أمي الزهراء

مبلاً، طوال ليل الموت، بالدموع⁴⁰¹.

بعد هذه القصيدة ستتحول الأنا الشعرية إلى رموز «المسيح»، و«غلجامش»، و«السندباد»، في قصيدة «الغيمة العاشقة»، وإلى رمزي «حيدر»، و«عقبة»، في قصيدة «جذور الريح»، لتعود ثانية إلى رمزي «غلجامش»، و«السندباد»، في قصيدة «طوق الحمامة»، ثم لتتحول إلى رمز «الدون كيشوت»، في قصيدة «النهاية الثانية»، وإلى رمز «المسيح»، في قصيدة «نخلة الله»:

- ثوبي القديم، عليك، يخفق في الشمال

مثل المسيح، وطعم بين وارتحال

في تمرك المهجور للغربان والريح الثقيلة بالغبار⁴⁰².

وإذا كانت ستثبت على هذا الرمز حتى في قصيدة «الكهف القديم»، فإنها ستبرحه في قصيدة «الجدوع» إلى ثلاثة رموز هي: «الدرويش»، و«غلجامش»، ثم «السندباد»، وذلك ريثما تعانق رمزي «أبي العلاء المعري»، و«أبي نواس»، ضمن قصيدة «الراقصة والدرويش»:

- لو أنني مثل أبي العلاء

أعرف كيف أمسك الفؤاد

كالشور من قرنيه، أو أرتشف الهناء

من قهوة الهموم والسهاد.

401 - الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص 15-16.

402 - «نخلة الله»، أ. ش، ص 57.

لوأنني مثل أبي نواس

تضى لي حنيني

جوهرة اليقين

في جرّة مكسورة أو كأس⁴⁰³.

أما في قصيدة «قارة سابعة» فسيقع الارتكاز على رمزية كلّ من الموسيقىقار الألماني «ريشار شتراوس»، والموسيقار البولوني «فريدريش شوبان». واسترسالا في هذه الوجهة، وتكثيفا لها أيضا، سيبلغ الأمر، في قصيدة «الملكة والمتسول»، حد ترتيب مدرج تحولي من الاتساع بمكان تمر فيه الأنا الشعرية، دفعة واحدة، عبر جملة من الأقنعة هي: «روميو»، و«غلجامش»، و«فيدياس»، و«أبونواس».

- كسرت باب القبر،

كسرت باب الأبد المغبر

وها أنا أهبط في قرارة الجحيم،

في ظلمات العالم السفلي..

«من أنت؟»

أنا فيدياس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في المرمر القديم،

في اللهب الأخضر..

«من أنت؟»

أنا أبونواس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس⁴⁰⁴.

ثم جملة من الرموز يمثلها «المسيح»، و«دانتى»، والفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»:

- «وجهي النار والجليد،

الآلق الذئبي في الضفائر المحلولة الثقيله

تنفض عن وجه المسيح العرق الناضح والغبار»

.....

403 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 131-132.

404 - نفسه، ص 197-198.

وقيل: من يلمس في ثديها

خير الزمان الأزرق العجيب؟

ومن ترى

يقصف في ظلال برناسوس زهرة الذرى؟

وكنت مثل الطيبة المرهقة الطريده

غارقة في النوم.

وحينما أفقت من رقائك الطويل

وقفت: من خضب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل؟

تنطخت بالدم كل عشبته وزهره

وأمتلأت بالدم كل بشر،

وأترعت بالدم كل جرّه..⁴⁰⁵

وفي المقابل من هذا سنتقل الأنا الشعرية إلى التعبير عن حضورها توسطاً بقناع آخر،

هو قناع «النبي»، وذلك على نحو ما يتجسم في قصيدة «الدخان»:

- يمتصني الإسفلت

طيراً أضع الصوت

تمتصني الباربات

وجه نبي مات⁴⁰⁶.

ثم لنراها تتكئ على رمز «الدرويش»، في قصيدة «ليلة»، وعلى رمز «فيدياس»،

مرة أخرى، ورمز النبي «يوسف»، في قصيدة واحدة، هي «الرباعية الثانية»، لتتزع، بعد ذلك،

نحور رمزي «لودفيغ فان بهوفن»، و«حمد الله»، الفلاح العراقي الجنوبي، السومري الجذور،

في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، وإلى رمز «ابن جوده»، صديق الشاعر في الطفولة، ضمن

قصيدة «الإقامة على الأرض»:

- يكبر في وجهه الجوع، يكبر في خفق أطماره

القروي المهاجر، في كل حاضرة يرتقي القش

في وجهه والعصافير، هل يذكر السرو

405 - نفسه، ص 205-204-193.

406 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 221.

منحنيا فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟⁴⁰⁷

وبينما سنلقاها مندمجة، في قصيدة «توقيع»، برمز ذلك «المناضل الشيوعي العراقي المغتال»، سنكتشفها، في قصيدة «هبوط أورفي» مرتدية قناعها الأورفي، أي واقعة في الصميم من هويتها الرؤيائية:

- سيدتي هل نسيت على مرمر
الحوض هذا البنفسج؟

«إني

على مرمر الحوض أنسى البنفسج»

شالك هذا بلون البنفسج!

«عن أي جنية في الحدائق

تبحث؟»⁴⁰⁸.

إن ما تناله الأنا الشعرية من إشباع تقني، أو، على الأصح، من جدارة هوياتية، وهي تتلفع بتسميتها الأصلية، في هذه القصيدة، فهي مسألة على جانب من الأهمية، غير أن هذا سوف لن يبطئها، بأي حال من الأحوال، عن استحثات تسمياتها الموازية، الممكنة، ومن ذلك قناع «قيس بن الملوح»، أو مجنون ليلي، كما في قصيدة «آخر مجاني ليلي»:

- إني آخر المتيمين في ليلي

الإذاعية، إني قيسها الملوح الأخير، تدنو

خطوة تنكشف الروح لديها مدنا مهجورة تحفر

في عيني وجهها سومريا⁴⁰⁹.

فقناع «هولدرلين»، وقناع الملك السومري «إنمركار»⁴¹⁰، العاشق الأسطوري، لكن بين القناع الأول والثاني ستوقف ثانية عند قناعها الأورفي، وذلك في قصيدة «في الحانة الدائرية»، في

407 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 268.

408 - نفسه، ص 283.

409 - نفسه، ص 303.

410 - «ENMERKAR»: الملك الثاني للملكية القديمة في أوروك.

- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلق عليه: قاسم الشواف، قدم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقي، لندن - بيروت 1996، ص 154.

وقد اقترن اسمه، إلى جانب ملوك سومريين آخرين، بطقس الزواج المقدس الذي ستناوله ضمن دلالة الحب.

انتظار أن تميل إلى رمز «أبي نواس» وقناعه معا، ثم صوب قناعي «الدون كيشوت»، و«هاملت»، على نحو ما يتمظهر في قصيدة «الرباعية الثالثة»:

- امتلكت الصدى والمدى آه
في آتيا ذرة من رمال الصحارى البداية ؟ مرت
على جمل طائر، وجهها قال عنه النواسي
شيئا،

.....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،
لقد أضعت الدور في
أوج امتداد الصمت
في توتر الخيط الذي
يمتد بين القاعة الرحبة
والممثل الهائج ملء دوره:
هل أنا دون كيخوت أم هملت ؟
في توحيدي

.....

أنا وأنت والريح الترابية،
في أسرة الفنادق الرطبة يلتف بأطمار
انتظارات الجوارى الجامعات، انحدرنا
عصبة من السكارى الوقحين، اصطفقت في
وجه قهقهاتنا الأبواب في حثالة الميدان⁴¹¹.

في حين ستطالعنا قصيدة «التحول» برمز الرسام الإسباني «فرانيسكو دي غويا»، وبقناع «الأمير ميشكين»، وقناعي «هاملت»، و«دانتى»، ثانية:

- ها هي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني،
تجزع في بطن، أتذكر وجهها حاول كويا
تقبض على شيء منه، أتبين ظلاً في قدح
ممنوع حتى النصف،

..... أسمع

في المطر العجلات، وأسألني: هل أشنق
فأرا؟ أم أتوسل عبر الثقب وأنفض
عن ثوبي الجصّ المتساقط؟.....

وتدفع بي خطواتي في الطرقات، وحين تعيد
الأمسية المتلاشية الصفراء الملاحين
إلى الشيطان ودفع المنزل يدعوني بار
ما آوى إلّا أجلافا وهموما، أسمع صوت
قطار مفجوع، أترقبها⁴¹².

أما في رحاب قصيدة «عين البوم» فستكاثف ثلاثة أقنعة هي: «مينون» هولدرلين،
و«الأمير ميشكين» لدوستوفسكي، و«فاوست» غوته، على موارد / تجلية الأنا الشعرية،
يعضدها قناع آخر، هو «الدون كيشوت» لسرفانتيس، ولوأن مواظفته لا تكتسي سوى صبغة
قرائنية متلامحة في عرض القصيدة:

- أتذكر حيرة وجهي في الطرقات، وذاك
المدرع المهزول يذكرني بصباي: وحيدا
أركب جذعا مبتلا، وأهزّ بوجه القلعة
راياتي، لكن من هذي السيدة المتمهلة
الخطوات؟ تحديق، عبر ضباب، في
وجهي، وتزيح نقابا عن عيني ناستا
أتذكر مصطبة في ممشى منعزل أغدو
شيئا منها، وخطى امرأة متناقلة في
عينها لهب قدرني يدعوني،

قولوا يا أضيافي

هل يمكنكم أن تستلوا

من هذا الصخر جوابا غير

الرجع ؟

«أتسألنا ؟ هل نحن سوى

زمن يتهشم بين يديك،

تخبئنا في صندوق أو

تنشرنا، هل نحن سوى

الرجع المتكرر ؟»⁴¹³.

هذا وإن كانت قصيدة «الرقصة المؤجلة» ستعاود الإبانة عن قناع «الدون كيشوت»، مؤتما بمفرده صوت الأنا الشعرية، فإن قصيدة «عبر الحائط.. في المرأة» سوف تشكّل مجالا لاشتغال رمز آخر، هو «دوستوفسكي»:

- وفوق الحائط يبدو ملتفا

في معطفه دوستوفسكي الأشيب

تنهض في بطاء متاثبة، وتلم على نديها

الثوب،

أسى يتعلق في الشفة

السفلى⁴¹⁴.

وقصيدة «هبوط أبي نواس» فضاء لتضافر قناع «أبي نواس»، ورمزي «قيس بن

الملوح»، والنبوي «نوح»، على إعطاء الأنا مطابقة سياقية وفيّة لنسبها الرؤياوي:

- فكن يا ابن هاني ما شئت، كن حجرا أو نديما

يقى انكساراته ضحكا أسودا، كن طريقا

إلى حانة.....

.....

عند الحوائط تستلّ خيط الدنان السرابي

حولك صرعى الندامى وخفق من الفجر في

وجهك،

الزق خال وثوبك بال،

ونجمتك

413 - «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 378-377.

414 - نفسه، ص 403.

البابلية دون التماعتها الباب والعليج، بكر
مكورة الشدي من عهد نوح

.....
أيها المتعثر في الطرقات التوهج في الحان
عارضها والملوح كان ابن هاني فاشرب
جنانك وارهن خلعة القزم
ما كنتما اثنين

إذن، فلن تكونا واحدا⁴¹⁵.

بينما ستختار الأنا الشعرية، في قصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، الركون
إلى قناع آخر لا يقل ثراءً ألا وهو قناع الشاعر الجاهلي امرئ القيس:
- أردّ عن خميلة الحنايا
جرادة المنفى ومتقار الزمن
وأسترد البرق من مفازة في عين كاظمة،
أقول للريح: اثري
على رمال راحتني خرز التوابع
وتبهي ناقة حميرين فنجري بيننا حوار..⁴¹⁶

واللوز، في قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، ولمرة إضافية، برمز «المسيح»، وذلك ريثما
تتخذ لصوتها، في قصيدة «سرثية الأمير ميشكين»، قناع «أبله» دوستوفسكي منفرداً، هذه المرة،
عن الأقنعة التي تداخلت معه في قصيدة «عين البوم»:
- وأحدّق في أفق أدرد
كالماء الآسن، كالثمره
تتعفن في حفر البول الراكد
وأعود حفيفاً أبيض ممتقعا
ظلاً في الضاحية العكره
يتلمس خطوته كالسائر في نومه

415 - «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 421-420-417-416.

416 - «في مثل حنوز الزوبعة»، ص 21.

وأزيع غطاء مهترنا
أترقب أن تتندى جبهتها عرقا
فتمط الدمية لي شفة⁴¹⁷.

ثم لن يلبث رمز «امرئ القيس» أن يكرر مثوله، في قصيدة «الخطوات»، منضافا بهذا،
بعية رمز «الفرزدق»، إلى قناع «بدر شاكر السياب»، عسى أن يتأتى للأنا الشعرية تمرير قلقها
الرؤياوي المستبد كثيفا ونفاذا:
لا منجى ولا أبواب في إرم، ملاعب لا
الفرزدق طفلها،

وخطاك في الأفق الكسيح

.....
أطمار خطوط يديك منفاها القصائد، لا
ارتحال ولا انتحال،

الجاهلي الشاعر الضليل
خدنك في حفاء الروح،

.....

غرقت مراكبك
الصغيرة، وانطوى العكاز جبلا في يديك،
وحط في عيني وفيقة هدهد أعمى بلا سبأ
ولا نبأ،

هناك تنام أو تستيقظ الأفلاك إلا
شاعرا إلاك، أغنية وترخي هديها،

ويمر في المطر الحزين العابرون⁴¹⁸.

وبعد التراجع الذي كان لقناع «صلاح عبد الصبور»، في قصيدة «سقط الجروف»،
مدعما برمز «فولفغانغ موزار»، واستئثار قناع «أمل دنقل» بقصيدة «الذبالة»، واستحواذ قناع
«حسين مردان» على قصيدة «عائر الضباب»، سيحل دور «إدغار ألان بو» لد الأنا الشعرية

417 - نفسه، ص 46-47.

418 - «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 71-72-74.

بقناعها / رمزها الملائم في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»:

- ملء جفوني

أغساق كنت المترقب والمتخشب فيها،

كنت المنتظر المهجور،

غرابك جاء إليّ الليلة

يا إدغار بو⁴¹⁹.

ليعبه قناع / رمز الشهيد «مالك»، في قصيدة «تهجدات»، كآخر إمكانية تلونية لهذه الأنا في

المتوالية التحولية التي شخصتها على امتداد التجربة الشعرية:

- أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه

على ريشة منك، في الفيض، يصحوا عتذاري

وقل أي شيء سوى أنني لم أزرك

ولم نحس الشاي ساعة رحلتك الآتية..⁴²⁰

وإذ أتمنا عرض مختلف التحولات التي مرت بها الأنا الشعرية، إن عبر أفنعة أو من

خلال رموز، يليق بنا حاليا أن نعكف على تسطير جملة الملاحظات التالية:

x إن من بين هذه الأفنعة والرموز ما يرد صريحا باسمه أو كنيته، أو بهما معا، كـ «المسيح»، و«حيدر»، و«عقبة»، و«الدرويش»، و«أبي العلاء المعري»، و«أبي نواس - ابن هانئ -»، و«ريشار شتراوس»، و«فريدريش شوبان»، و«فيدياس»، و«النبى»، و«يوسف»، و«لودفيغ فان بهوفن»، و«حمد الله»، و«ابن جودة»، و«أورفيوس»، و«قيس بن الملوح - مجنون ليلى -»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، و«فرانسيسكو دي غويا»، و«فيدور دوستوفسكي»، و«نوح»، و«امرئ القيس - الملك الضليل -»، و«الأمير ميشكين»، و«الفرزدق»، و«فولفغانغ موزار»، و«حسين مردان»، و«إدغار ألان بو».

ومنها ما يتلامح، ومن ضمنها بعض من هذه الأفنعة والرموز في حالات مغايرة، من داخل قرائن تناصية بارزة ومشخصات إحصائية مشبعة، أو انطلاقا من الصيغ الإهدائية، أو اعتمادا على هذين الوسيطتين كليهما. ف «يوحنا المعمدان» يتمظهر من خلال قرينة «الرأس المقطوع» الموضوع في «طبق»، و«الحسين بن علي» بناء أيضا على قرينة «الرأس المقطوع» المردوفة بقرينة «أمي الزهراء»، وذلك في قصيدة «الصخر والندى». أما «المسيح» فسيمثل في قصيدة «الغيمة

419 - نفسه، ص 109-110.

420 - نفسه، ص 123.

العاشقة» توسلا بقرينة «التاج الشوكي»، وفي قصيدة «الكهف القديم» ارتكازا على قرينة «قابض أنت على الريح»، في حين سيندرج كل من «غلجامش»، و«السندباد»، إلى قصائد: «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجدوع»، عبر قرينة «البراري والبحار والسفر»، مع تبثير ملموس لرمزية «غلجامش»، خاصة، في قصيدة «طوق الحمامة»، بسبب من التنصيص على ما وقع للبطل الملحمي لما انتشلت منه الأفعى عشبة الخلود في أثناء نومه وذلك على نحو ما يجيء في الملحمة الشهيرة. وفي قصيدة «الملكة والمتسول» سيتاح لقناع «غلجامش» أن يباشر مواظفته اتكاء على قرينة هبوطه، في رؤياه، إلى العالم السفلي، المسخرة، تناصيا، من لدنها توازيا مع إلماعها إلى «روميو»، «المكسر لباب القبر» الذي ترقد فيه «جوليت» جثة هامة، و«دانتي» الطامح إلى «قطف زهرة الذرى في ظلال برناسوس»، ثم الفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو» الذي سيكون اقترابه من «إينانا» سببا في كارثة بلاد سومر، عندما طفحت آبارها وجرار أهاليها بالدم واجتث الريح القوية المدمرة مزروعاتها وغلالاتها وداهمتها ألوان من الأويثة الفتاكة، من خلال استمدادات تناصية واضحة من مسرحية «روميو وجوليت» لوليام شكسبير، وجزء المطهر من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، إضافة إلى أسطورة إينانا والفلاح شوكليتودو السومرية، هكذا بالتتابع.

وبخصوص «الدون كيشوت» فهو سيحضر في قصيدة «النهاية الثانية» اعتمادا على قرينة «الركوب على الجذع المقيم»، وفي قصيدة «عين البوم» عبر قرينة «أركب جذعا مبتلا وأهز بوجه القلعة راياتي»، وفي قصيدة «الرقصة المؤجلة» مجازاة لقرينة «أمتطي أكثرهن عنفوانا ولظى». هذا وإذا كانت رمزية «المناضل الشيوعي العراقي المغتال»، في قصيدة «توقيع»، ستعلن عن ذاتها تجسدا في قرائن: «البريد السياسي»، «نناقش مسألة الريف»، «إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري».. وقناع «هولدرلين» اعتمادا على قرينة «تنظرين إلى الأرض صامتا في النهار الجميل»، المستصدية لجانب من قصيدة «ديوتيمّا»، التي يأويها ديوانه «قصائد غنائية»، وقناع «أورفيوس» بناء على قرينة «أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم»، المحيلة على السونيّة السادسة في ديوان «سونيتات إلى أورفيوس» لريلكه، وقناع «إينمركار»، الملك / العاشق السومري، توسلا بقرينة «اجعليني إذن أتمل المزار، اجعليه أمامي منفتحا»، المحوّة عن قوله توسلا إلى «إينانا» «اجعلي معبد أبزو والمقدس يظهر لي كالكهف»، على شاكلة ما يرد في إحدى القصائد السومرية، أما رمزية «أبي نواس»، علاوة على اسمه طبعا، فباستصدائها نقرينة «انحدرنا عصابة من السكارى الوقحين»، وذلك في قصيدة «الرباعية الثالثة». إذا كان أمر هذه الأقنعة والرموز على هذا النحو، من جهة أخرى فإن قناع «الأمير ميشكين»، في قصيدة «التحول»، سينفرز بفضل قرينة «معذرة، إني أتذكر وجهك، لكن أين رأيتك

قبل اليوم؟»، التي تجعلنا نستحضر، للتو، نفس هذا القول الوارد، بصيغة مقاربة، في رواية «الأبله» لدوستوفسكي، وقناع «هاملت» سينهض، في القصيدة ذاتها، على قرينة «هل أشق فأرا؟»، القائمة في الماخرات الحوارية للمسرحية الشكسبيرية «هاملت»، بينما سيكون مثول قناع «دانتى»، في نفس القصيدة دائماً، في ظلال قرينة «وحين تعيد الأمسية المتلاشية الصفراء الملاحين إلى الشيطان»، التي ترجع بنا، في الحال، إلى جزء المظهر من «الكوميديا الإلهية».

في نفس السياق بإمكاننا استخلاص قسّمات قناع «مينون»، في قصيدة «عين البوم»، بردّ المقتطف الشعري الذي يصدرها، فوراً، إلى قصيدة «مينون يبكي ديوتوما» لفريدريش هولدرلين، وقناع «الأمير ميشكين» بتحويل الاسم الأنثوي «ناستا»، المهيم على القصيدة، إلى هيئته الأصلية «ناستاسيا فيليوفا»، بطلّة رواية «الأبله» لفيدور دوستوفسكي، أما قناع «فاوست» فتأسيساً على معطيات تناصية وافية مع مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، وقفنا عليها آنفاً، من بينها، مثلاً، «أعرف هذا الطارق تلميذاً من أتباعي». هذا وزيادة على ما تستجمعه قصائد: «الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذباله»، و«عائر الضباب»، ثم «تهجدات»، من عناصر نصية تؤشر، بقوة، على كلّ من «بدر شاكر السياب» و«صلاح عبد الصبور»، و«أمل دنقل»، و«حسين مردان»، الذي يأتي اسمه صريحاً في متن القصيدة، ثم الشهيد «مالك»، هكذا بشكل متسلسل، فالظاهر أن إهداء القصائد إلى هذه الأسماء يزكي، على غرار ما هو مثبت في صدرها، وبكيفية لا غبار عليها، كونها الأتقنة والرموز المعنية في هذا الإطار.

× إن متواليّة الأتقنة والرموز تجمع، على ما نرى، بين الأنبياء «النبي، نوح، يوسف، المسيح»، والقديسين «يوحنا المعمدان، الحسين بن علي»، والمتصوفة «الدرويش»، والأبطال الأسطوريين «أورفيوس، غلجامش، الفلاح الأسطوري السومري شوكليتودو، الملك / العاشق السومري إنمركار»، وأبطال الحكايات الشعبية «السندباد»، والأبطال التاريخيين «حيدر، عقبة»، والشعراء «امرؤ القيس، قيس بن الملوّح، الفرزدق، أبونواس، أبو العلاء المعري، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، حسين مردان، دانتى أليغيري، فريدريش هولدرلين، إدغار آلان بو»، والروائيين «فيدور دوستوفسكي»، والموسيقين «ريشار شتراوس، فريدريش شوبان، لودفيغ فان بهوفن، فولفغانغ موزار»، والرسامين «فرانسيسكو دي غويا»، والنحاتين «فيداس»، وأشخاص واقعيين «إمّا فلاحين كحمد الله، أو أصدقاء طفولة الشاعر كابين جودة، أو مناضلين حربيين تقدميين كالرمز العامل في قصيدة «توقيع»، أو محاربين / شهداء كمالك»، وأبطال متخيلين «شعريين كمينون، وروائيين كالدون كيشوت، والأمير ميشكين، ومسرحيين كروميو، وهاملت، وفاوست».

× من خلال الجرد الذي أنجزناه يتبين أن أغلب القصائد يفتح على أكثر من قناع أو رمز.

ولاشك في أن هذا المزج أو التعداد هو أحد عوامل إثراء دلالة الاغتراب، ومفاقتها، في آن، ما دامت الأنا الشعرية تختبر معاناتها الاغترابية وتستمرّي توحيدها الوجودي عبر مضاعفين كثر داخل قصيدة واحدة لا غير. ففي قصيدة «الصخر والندى»، مثلاً، يتم الجمع بين قناع «يوحنا المعمدان»، الذي بتر الملك النبطي، هيرودس، رأسه إرضاء لزوجته الحاقدة، هيروديا، وإكراما لابنتها الغانية، سالومي التي سترقص احتفاء بالرأس المقطوع، وبين قناع «الحسين بن علي»، الذي قتله الخليفة الأموي، يزيد بن معاوية، بسبب من معارضته لاستبداد الأمويين السياسي. إن الجمع هنا لهو، في العمق، بين قديسين، في التخيل الديني للمسيحيين بالنسبة للأول وللمسلمين الشيعة فيما يخص الثاني، كانت الشهادة هي الثمن الذي بذله كلّ منهما وفاء لطهرانيتهما الدينية وحلمها بعالم أنقى: الأول لأنه كان المبشر بمقدم المسيح المخلص، والثاني جرّاء رفضه الخنوع لأيّ تأويل منفعي متزيّد للدين يملّيه الوازع السياسي الضيق. ومن جانب آخر ففي حياتهما، معاً، توجد امرأة لا يخلو حضورها من إشارية: إذ أن ما يفصل بين «يوحنا المعمدان» و«سالومي»، الراقصة، هو ما يفصل بين الحدّ المتطرف للورع، للنبل، والقداسة، والحدّ القصي للشهوة، للغواية، والاستهتار الأنثوي، في حين تقوم فضيلة الأمومة / النبوة حاجزاً بين قدسية الأم، «فاطمة الزهراء»، وقدسية الابن. وإذا كان رأس الأول قد وضع في طبق من فضة ورأس الثاني قد شدّ إلى رمح، عقب مصرعه في موقعة كربلاء، فإن الحاتمة البشعة لكلا القديسين لم تغطّ أبداً على ما تحلّيا به من يقظة روحية، ومن تجاسر بليغ على مختلف التمتعّات التاريخية والظلاميات الأخلاقية. إن الاثنين ستقتلهما الشهوة العمياء للسلطة: شهوتها المؤجّجة، في الحالة الأولى، بشهوة الأنثى، اليوريديسية رغم الحقد والضعينة، التي لا تخصّ المغترّبين الحالمين سوى بالموت، وفي الحالة الثانية بتماهيات الفروسية، والبطولة، والسؤدد، ومن ثمّ فإن مقتلهما لا يؤكد فقط على غور الشرخ الروحي الذي يفرّق بين هؤلاء وأزمنتهم، بل وكذلك على مدى تضايق هذه الأزمنة من أحلامهم، الشيء الذي ينتهي بهم إلى الحنف، في معظم الأحوال، دليلاً على استحالة تحقّق أحلامهم تلك.

أما في قصيدة «الملكة والمتسول» فيقع الجمع بين «رومي»، و«غلامش»، و«فيداس»، و«أبي نواس»، و«المسيح»، و«دانتي»، والفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»، إضافة إلى ما لأقنعة ورموز أخرى من حضور ضمنّي تؤكده قرائن ناجعة، كاستشارة «أفروديت»، المتلازمة مع «فيدرا»، و«أوفيليا»، عبر رمزية المحارة المنشقة، ل «أدونيس»، إله الخصوبة في الميثولوجيا اليونانية، واستدعاء «فيدرا» ل «هيوليت»، حبيبها المحرم، و«أوفيليا» للبطل التراجيدي «هاملت»، و«سميراميس» لزوجها «الحاكم السوري»، الذي انتهى به الأمر إلى الانتحار بسببها. إن هذه التوليفة من الأسماء لن تعمل سوى على تحذير المكابدة الاغترابية للأنا

الشعرية، بما هي ذات تلتقي مع كافة هذه الذوات في مأساة الاصطدام بأكداس من الإرغامات، المادية والرمزية، المعيقة لتحقيقها الوجودي الممتلئ، المتعالي، تماما كما هو الشأن في قصيدة «عين البوم» التي يلتئم في فضائها كل من «مينون»، و«الأمير ميشكين»، و«فاوست»، علاوة على «الدون كيشوت». ومثلما تختزل «ناستاسيا فيليوتوفنا»، حبيبة الأمير ومضاعفة «إينانا»، البارزة في القصيدة، المواصفات الأنثوية الخارقة لشقيقاتها الغائبات / الحاضرات: «ديوتاما» مينون، و«مرغريت / هيلانة» فاوست، ثم «دولسيني دي توبوسو» الدون كيشوت، يضحي مخولاً، بالمقابل، لـ «فيدياس» البحث عن «فيدرا»، و«أوفيليا»، شقيقتي «أثينا»، الصورة الإلهية لأنوثة متعذرة، ولـ «أبي نواس» البحث، هو الآخر، من خلالهما عن الشقيقة الأخرى المستحيلة، أي عن «جنان»، ما دمن، كلهن، من نفس المحتد الأنثوي الأصيل الذي تنتسب إليه «إينانا».

× إن قسما وافيا من هذه الأفتعة والرموز ينزع إلى المثول أكثر من مرة واحدة، بحيث نلاحظ تكرارا دالا لأسماء معينة، من قصيدة إلى أخرى أو من ديوان إلى آخر. تلك كانت، مثلا، حالة كل من «المسيح»، و«الدرويش»، و«غلجامش»، و«السندباد»، و«فيدياس»، و«أبي نواس»، و«دانتي»، و«أورفيوس»، و«قيس بن الملوح»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، و«الأمير ميشكين»، و«امرئ القيس». ولربما صحّ تأويل هذا التكرار بإحساس الشاعر، الوثيق الصلة بسيرورة التجربة الشعرية، بعدم استنفاد هذه الأفتعة والرموز، بالذات، لكامل طاقتها الأدائية، وبكونها ما فتئت قادرة على مسaire التأزم الاغترابي المطرد للأنا الشعرية إمّا إلى منتصف طريق رحلتها الرمزية إلى مملكة الموتى، أو إلى ثلاثة أرباعها، أو إلى مشارف نهايتها القاسية.

ومن هذه الزاوية خليق بنا أن نشير إلى ما كان للشاعر أبي نواس من حضور ملموس على امتداد مسافة هامة من المسار التام للتجربة الشعرية. فهو يظهر، سواء كقناع أو كرمز، في أربعة قصائد هي: «الراقصة والدرويش»، و«الملكة والمتسول»، و«الرباعية الثالثة»، ثم «هبوط أبي نواس»، بمعنى أنه يتناوب على ثلاثة دواوين هي: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، ثم «عبر الحائط.. في المرأة»، من مجموع خمسة دواوين يتألف منها المتن. ومن هنا يزول ما قد يخامرنا من استغراب حول ما كان من أمر إسناد الهبوط الأورفي، إلى العالم السفلي، إليه هو بالتحديد، وذلك في قصيدتي «الملكة والمتسول»، و«هبوط أبي نواس»، بل وأن يجري التصريح بفعل الهبوط بدءا من الصيغة العنوانية لهذه الأخيرة، الشيء الذي سوف لن تحظى به، من دونها، ما عدا قصيدة واحدة في المتن هي «هبوط أورفي»، مما يفيد متانة الأصرة التي تربط، من منظور الشاعر، بين البطل الأسطوري الإغريقي والشاعر العباسي ونيلهما، بالتالي، لنفس الوضع الاعتباري في مشروعه الشعري. فما يقع، غالبا، في بعض التجارب الشعرية هو أن تنشأ علاقة رمزية وطيدة بين الشاعر وواحدة من الشخصيات التي يراها أقرب

إنى أسئلته الوجودية والرؤياوية⁴²¹، بحيث «ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، وتبسط ظلالها على رؤيا الشاعر طوال هذه المرحلة، تمنحه من ملامحها الفنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة الشاعر ويعكسها»⁴²².

x إن الأفتنة والرموز المستدعاة تنم عن مؤهلات كبيرة من حيث انسجامها مع هوية الأنا الشعرية، ومن جانب تكثيفها لتوضّعها الاغترابي. فاغتراب الأنبياء «النبى، نوح، يوسف، المسيح» مرده إلى انشغالهم بفداحة السقوط الإنساني، الدوري، إلى مهاوي الجحود، والرزيلة. واغتراب القديسين «يوحنا المعمدان، الحسين بن علي» مرجعه إلى تقواهم وتعففهم في أزمنة يحكمها منطق الشهوة، والعنف، والإلغاء. واغتراب المتصوفة «الدرويش» يؤول إلى تأقّف أرواحهم الثيرة من ضيق الجسد وظلمته، إلى توحيد الإشراق الجواني، المتأصل في كيان المتصوف، داخل عماء العالم. واغتراب الأبطال الأسطوريين «أورفيوس، غلجامش، الفلاح الأسطوري السومري شوكليتودو، الملك / العاشق السومري. إنيمركار» يمكن تبريره باستحالة وصولهم إلى بغياتهم المتعالية: عجز «أورفيوس» عن تملك امرأة يقبس منها الوجود تناغمه المفقود، وعجز «غلجامش» عن رد غائلة عالم يسترق الأصدقاء، «إنكيدو»، ويفجع الإنسان بحقيقة فثائه، وعجز «شوكليتودو» عن استمالة «إينانا» راغبة، راضية، إلى لحظة عشقية مشتهاة، ولأنه تجرّأ على انتهاك حرمتها فقد كان على بلاد سومر كلها أن تدفع الثمن دماراً، وأوبئة، وذلك إحقاقاً لعفة المرأة - الإلهة وتساميها المطلقين، وأخيراً انشداد «إنيمركار»، حين تضرّعه إلى «إينانا» إلى فضاء قدسي، رمزي، يأخذ شكل الكهف ويرتدي ظلاميته لكونه يدرك أن الأصل هو السقول والانعنام، أي الغياب والاستحالة.

وبالموازاة من هذا الذي ذكرنا يبدو واغتراب أبطال الحكايات الشعبية «السندباد» منغرساً في مآزق التوزع بين وطأة الواقع ونداء الممكن، وفي حالة هذا البطل، على وجه الخصوص، يبدو لصيقاً بالضجر المركب الذي يخلقه التراوح، الذي يحياه جواً بالآفاق المقدامون، بين برّ ملئ حد الصفاقة وبحر خاو، ولا متناه، حد الرعب. واغتراب الأبطال التاريخيين «حيدر،

421 - كثيرون هم الشعراء العرب المعاصرون الذين وظفوا رمزية أبي نواس في نصوصهم الشعرية في مقدمتهم بلند الحيدري، لكنهم قليلون هم الذين اقتدروا على تعمق غنى شخصيته، إن وجودياً وأورؤياوياً، ومنهم أدونيس، وأمل دنقل، وحسب الشيخ جعفر .. ومع هذا فلا أحد منهم بلغ في استثماره للشخصية النواسية ما بلغه حسب الشيخ جعفر، في إطار رفقة الطويلة لها، من تعاطف، واستغوار، وتمكّن. لذا نستطيع تشبيه منزلته لدى حسب بما لقناع مهيار الدمشقي، أي الشاعر العباسي مهيار الديلمي، من حظوة لدى أدونيس، أو بما للقناع المبتدع، الأخضر بن يوسف، من امتياز في شعر سعدي يوسف.

422 - د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة لنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص 306.

عقبة» يبقى هو يتفاجأ بما يواجهونه من مظاهر التحجر، والعسف، والتردي، تغص بها بيئاتهم ومجتمعاتهم. واغتراب الشعراء «امرؤ القيس، قيس بن الملوح، الفرزدق، أبو نواس، أبو العلاء المعري، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، حسين مردان، دانتلي أليغيري، فريدريش هولدرلين، إدغار ألان بو» من صميم الحرمان الذي يستحكم في وجدانهم، من عالم متناغم، نبيل، شعري، مستحيل، تتعلق به مخيلاتهم، عالم مفارق لعالم لا يكشف ل «امرؤ القيس» إلا عن ضراوة الصحراء، وغباء السلطة وزيف مجدها. ول «قيس بن الملوح» عن لا جدوى الحب الموصل، في وثنيته، إلى أقصى تخوم الجنون. ول «لفرزدق» عن هول النقلة الكيانية من رحمة العشيرة إلى مته الأمة الأشمل. ول «أبي نواس» عن بؤس الممنوع، والمحرم، دافعا به إلى التحرر عن جوهره في الحمرة إدمانا وتخبيلا. ول «أبي العلاء المعري» عن انحطاط روحي ذريع أقحمه في عزلة عميقة، متمنيا لو أنه لم يوجد أصلا، ومحتفيا بالموت كأبهي ما يكون الاحتفاء. ول «بدر شاكر السياب» عن سيادة الذهب، والحديد، والنار، والآلة، والرأسمال.. عن رخص حياة الشعراء، حين اغتيال فديريكو غارسيا لوركا، وحياة الشعوب، عندما التهمت المحرقة الذرية في هيروشيما آلاف اليابانيين الأبرياء. ول «صلاح عبد الصبور» عن تاريخ وطني، وقومي، وإنساني، غامض، بل وملوث، يفضل دون طموحه الروحي العريض. ول «أمل دنقل» عن اندحارات عسكرية - هزيمة يونيو 1967 العربية - وارتكاسات مجتمعية، وإحباطات تاريخية. ول «حسين مردان» عن شراسة التحنيطات القيمية، وتجبر الطابوات القامعة لحرية الشعراء ومشاكستهم. ول «دانتلي أليغيري» عن غور اليتيم الرمزي الذي يمكن أن يتسبب فيه غياب امرأة ك «بياتريس». أما بالنسبة ل «إدغار ألان بو» فعن صنوف من الشروخ، وضروب من الآلام، تنبجس من ثخانة اليومي وردائه في مجتمع، كالمجتمع الأمريكي، كان، حينها، بصدد التنازل عن ماضيه الرعوي، الرومنتيكي، لصالح مستقبل صناعي هادر يسحق رقة الروح ووداعتها.

جريا على هذا يمكننا تفسير اغتراب الروائيين «فيدور دوستويفسكي» هم كذلك، إذ طوال المدة التي قضاها هذا الأخير كاتبا روائيا ظل يحسب نفسه معنيا، دون الآخرين، بروسيه الحقيقية، وبنفاستها الروحية التي كانت تغطيها حجب التزييف، والتكلس، ولأن رومب المعلوم بها بقيت متنائية عنه أبدا، فإن الاغتراب سوف يكثر الإمكانية الوحيدة المتاحة لروائي حالم من صنفه. وأيضا قراءة اغتراب الفنانين الموسيقيين «ريشار شتراوس، فريدريش شوبان لودفيغ فان بهوفن، فولفغانغ موزار» كانقطاع لأذان مشدبة عن الأصوات، والإيقاعات. واللغات، المرذولة للعالم.. كتنابد بين شفوف الروح وتدفقها وبين انطماش كلام العنة وانحباسه. واغتراب الرسامين «فرانيسكو دي غويا» كتجلّ لوعيم الشقي بالمسافة الواسعة

بين عالم يقوّض معنى الجمال وعالم يمجّده تهجس به لوحاتهم وتشكيلاتهم، لذلك ومن داخل ما اصطلاح عليه بالمرحلة السوداء في السيرة الفنية لهذا الرسام، أي عمقيا من صلب الاسوداد التاريخي الذي خيّم على إسبانيا في أثناء حياته، سيكون نزوعه إلى تبديد غربته من خلال لوحات تنهض بقامات ووجوه نسوية مؤنسة، كلوحة «ماري لويز»، ولوحة «بائعة الحليب في بوردو»، ولوحة «دونا إيزابيل كوبوس». واغتراب النحاتين «فيدياس» كإفراز لشعورهم بالإخفاق في تمثل لواعجهم الجمالية المضطربة.. في تجسيد العالم، كما يتخيلونه، في منحوتات مكتملة في هيئاتها، متسقة في أبعادها. تلك كانت مأساة «فيدياس» المؤرقة وهويدرك الفرق الشاسع ليس بين صورة الآلهة، الماورائية، وبين شكلها في التخيل الديني الإغريقي فحسب، بل وبينها وبين ما انتهى إليه هوبصفته نحاتا مزودا بما يكفي من توقد الذهن، ورهافة الخيال: بين زيوس، وأثينا، في عليائهما القدسي المتعذر وبين منحوتتيهما اللتين صنعتهما يدها القاصرتان، المحجوزتان، حيال مبتغى جمالي من هذا الطراز.

ولعل اغتراب الأشخاص الواقعيين «حمد الله، ابن جودة، المناضل الشيوعي العراقي المغتال، مالك المحارب العراقي الشهيد» لا يقل مغزاه في شيء عن اغتراب السابقين. إن اغتراب الفلاح «حمد الله» يجد مرتكزه في العوائق السياسية والطبقية التي تباعد بين الأرض السومرية وبين ابنها الحق. و«ابن جودة» في غبن الاقتلاع من جذوره السومرية العريقة، أو من رافة مسقط الرأس، الفعلي والرمزي، والتطويع به إلى غلظة مدائن الغرب وتيسّ شرائعها. و«المناضل الشيوعي العراقي المغتال» في استنكاف الأرض السومرية عن توزيع خيراتها على أبنائها الأقحاح بالقسطاس. و«مالك»، المحارب العراقي الشهيد، في امتناعه عن رؤية أرض سومر يحقها الجيران، وتهذّها التذرعات السياسية الجوفاء، والحسابات العسكرية الباردة.

وإذا كان هذا شأن أشخاص واقعيين، أخضعوا للنظر الشعري، فما بالنا بأبطال متخيلين «شعريين كمينون، وروائيين كالدون كيشوت، والأمير ميشكين، ومسرحيين كروميو، وهاملت، وفاوست» يملكون، مسبقا، جدارتهم الإبداعية القوية، المتحصلة في الأعمال التي يتعمون إليها. إن اغتراب «مينون» ما هو إلا تعبير عن اغتراب روح مقدوف بها إلى خارج زمنها لإغريقي الأصلي، أي زمن «ديوتيميا» والآلهة العظام.. زمن الحب، والامتلاء، والقداسة. أما غتراب «الدون كيشوت» فهو يرتد إلى ما كان من توحد الفارس الجوال، الحالم، المجنون، في زمن لا مروءة فيه ولا فضيلة، زمن لا علاقة له بزمن الصفاء، والشرف، والفروسية، أي زمن تنسجه الذاكرة جميلا وتامًا، جمال «دولسيني دي توبوسو» وتغامها، حبيته ومحركة

نوازعه البطولية، واستيهاماته الطوباوية⁴²³. في حين يلوح اغتراب «الأمير ميشكين» نتيجة لنفوره الروحي من زمن لا كرامة فيه للروح بالمرّة، زمن يتاجر فيه بالأجساد، والقيم، والمبادئ، وينظر فيه للمثاليين، أشباهه، وكأنهم من مخلفات عهود دارسة، واغتراب «روميو» أحد مضاعفات اصطدام الذات العاشقة بتقاليد صماء ترفع اعتبارات السلطة، والجاه، والضعيفة، على داعي الحب وفضيلته، واغتراب «هاملت» وجهها معبرا عن تعالي الذات المفكرة، الواعية، أو، بالأحرى، الإشكالية، عن حسنة زمن تسيّر الغرائز والأهواء بدل الأفكار والمثل، زمن يجنّ فيه كل من حظي / أصيب بنعمة / بشقاوة التفكير والتساؤل، واغتراب «فاوست» وجهها آخر رديفا يعكس تضخم الحس بالفردة الذهنية والخيالية لدى كل من تضعهم أقدارهم في أزمة يرين عليها البؤس المعرفي فتفرض اختراق الآفاق البكر، وارتداد الأمداء اللانهائية لمجهول الذات والكون.

شيء آخر أساسي تتكشف عنه هذه المتواليات من التحولات، ولو أننا لا نقصد أيّ تمييز أو مفاضلة بين سائر الأقنعة والرموز التي اتخذتها الأنا الشعرية لبوسا، هو كون نسبة وافرة من الأسماء التي تتألف منها يؤمّمها شعراء وموسيقيون بالدرجة الأولى. وإذا ما أسقطنا من الرقم «42»، بما هو عدد الأقنعة والرموز الفاعلة في فضاء التجربة الشعرية، قناع «أورفيوس»، باعتباره الأصل الهوياتي للأنا الشعرية، فسكون بإزاء ما مجموعه «16» قناعا ورمزا يتوزعها هؤلاء الشعراء والموسيقيون. ولا ريب في أن هذه الوفرة تتصل بنوع من النزوع التبشيري من قبل التجربة تبرز بمقتضاه من خلاله جملة من الشخصيات التقنية والرمزية الوثيقة الارتباط بملمحين فنيين دالين في شخصية «أورفيوس» الأسطورية، ألا وهما الشاعرية والموسيقية، إذ بقدر ما ترتفع العقيدة الأسطورية الإغريقية به، أي «أورفيوس»، إلى مرتبة الشاعر الأول. متقدما بذلك على كل من هوميروس، وإشيل، تجعل منه، في ذات الوقت، أول مغنٍ⁴²⁴ في تاريخ البشر، بغنائه وموسيقاه سيسحر ليس فقط الحيوانات، والبشر، الأحياء والموتى منهم. وإنما حتى آلهة العالم السفلي حين نزوله من أجل العودة بحبيته يوريديس. وإذن فالإلحاح على شعراء وموسيقيين يعني، من بين ما يعنيه، تصليب الهوية الأورفية للأنا الشعرية، وذلك

423 - هكذا سيقول لامرأة أخرى، عابرة، في سيرته الحلمية، الجنونية، وكانت قد حاولت مرادته عن نفسه. «إنه العهد الذي أخذته على نفسي وأعطيته دولسيني دي توبوسو، المرأة الوحيدة التي تملأ أفكارني الدينية».
- Miguel de Cervantès: Don Quichotte. T 1. traduit de l'espagnol par Louis Viardot. Paris. Classiques étrangers. coll. Maxi-Poche. Ed. Bookking International. 1996. p. 151

424 - من بين الأمور الدالة في هذا النطاق أنه بعد مماته أو، بالحرى، مقتله، ف «إن رأس أورفيوس أودع مع دينوزوس، أما قيثارته فقد أودعت معبدا لأبوللو».
- إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س 16، ع 1، يناير 1998، ص 96.

بتشديد حساسيتها الفنية تجاه الوجود، وتضخيم انفعالها المأساوي بالخواء الفظيع لعالم لا رواء فيه، ولا جمال، ولا التذاد.

فمن «يوحنا المعمدان» إلى «مالك»، المحارب العراقي الشهيد، أي من مفتتح الموت إلى منغلقه كان رحيل الأنا الشعرية نحو قمة اغترابها، و، بالتالي، صوب موتها الرمزي هي الأخرى. ورغم تنوع المرجعيات التي اقترضت منها التجربة الشعرية أقنعتها ورموزها فإن مستلزم الملاءمة الرؤياوية الكاملة لأنا شعرية أورفية، في المقام الأول، سيضفي عليها طابعا اندماجيا مقنعا بفعل ما تهيأ لها داخل المتن من وسائل تفعيلية وتوحيدية استوجبتها الصبغة الأسطورية للتخيل الشعري.

من المحقق أن التجربة الشعرية تسعى إلى «امتلاك الواقع عن طريق خلق الأسطورة، ولكن الواقع الاجتماعي والحياتي الشخصي دفع بحسب الشيخ جعفر إلى هذا الاختيار المضموني والجمالي كي يعبر من خلاله عن اغترابه على مستوى الذات والجماعة»⁴²⁵، ذلك أنه، وكأي شاعر عميق، مفطور على الاغتراب، وهذا «الإحساس بالغربة في هذا العالم ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف ومن تعقيد وتصنع، وبعد عن عضوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وأكثر بكاراً، وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطوري بالذات»⁴²⁶.

لهذا فمهما يكن من اختلاف بين هذه الأتقنة والرموز فإن ما يجانس بينها هو أنها صارت، جميعها، في موقف شعري مخصوص كهذا الذي اقتيدت إلى تضاعيفه، معنية ب «إينانا» / ب «إيدن» السومرية، أي بملاذ رمزي أنثوي / فردوسي تليد، وممتلى، وحده القادر على محو وحشتها الوجودية المزمنة. قد يلتصق بريق هذا الملاذ الكوني الغابر من خلال ترميزات محدودة، مغذية لحلم العثور عليه: مثل «العجبر»، من حيث الإحالة على الحياة الصميمة، «العقسية، الحرة، والاقتحامية، و«الملائكة»، من حيث الإحالة على اللاتجسد، والطهرانية، ونشور، و«الكهنة»، من حيث الإحالة على زمن إلهي، قدسي، أسطوري، وسحري.. لكن الغلبة هي لترميزات شتى مجافية لهذا الحلم، معيقة لتحقيقه، وماحقة لآيما أثر دال على هذا

425 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة سومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد 6، ع3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص176.

426 - د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة لنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص54-53.

الملاذ ومؤشر عليه، ومنها «المغول»، و«القيصر»، و«الملوك المباعون»، و«المهرجون»، و«الخدم»
 الأمراء المهازيل»، و«الخيول التريات»، و«الأجلاف»، و«اللقطاء»، و«النذل»، و«النجاشي»..
 المبتوثة في قصائد من المتن كمضادات رمزية للحياة الرؤياوية الدافقة للأنا الشعرية المجتازة،
 توسطاً بأسمائها المتغايرة، لأزمة وأمكنة لا حصر لها.

المبحث الثاني

دلالة الحب.. تحولات إينانا

إذا صح قولنا إن الإنسان حيوان ناطق، أوضحك، وذلك اتفاقاً مع التعريف الفلسفي الذائع، فلربما صح أن نردف إلى هذا تمييزاً آخر للإنسان، منسجماً تمام الانسجام مع جوهره، ألا وهو قولنا إن الإنسان حيوان محبّ كذلك، بحيث منذ كان الإنسان وهو محكوم بطاقة وجدانية، عشقية، بموجهاً ينجذب العنصر المذكر فيه إلى مكمله الأنثوي أو العكس. وسواء انتظم الحب الإنساني داخل مؤسسة مجتمعية وأخلاقية مقننة أو مورس على هامشها أو ضداً عليها، فإن هذه العاطفة المتأصلة في الكينونة الإنسانية كانت، وما انفكت، محفزاً أساسياً للفعل الإنساني في الطبيعة والتاريخ، ومحركاً لنوازع الاجتماع والعمران، بل والضامن لتوادم البشر واستمرارهم.

فمن خلال الحب يتعدى المحب نطاقه الذاتي المنغلق، متخلصاً بهذا من سلبية اللزوم الكياني، ليندمج مع ذات أخرى في أفق عاطفي ووجودي يعلو على الذاتين كليهما ويهيئ لهما تحقيقهما الغيري المخصوص، بما يعنيه من تعالق وطيد، من إثارة تلقائي خالص، ومن ضروب شتى في التبادل الجسدي، والروحي، والرمزي، بين الطرفين المتحايين. فالحب إذن بمثابة الوجه الشعوري الأوفى تعبيراً عن حاجة الإنسان، ذكراً كان أم أنثى، إلى استكشاف ذاته في ذات - مرآة أخرى، وتحويل فائضه الجسدي، والروحي، إلى ذات موازية يعدها امتداداً كيانياً صميماً لجغرافيا ذاته وتاريخها، ولهذا فـ «إنك لا تجد اثنين يتحابان إلا وبينهما مشاكلة، واتفاق الصفات الطبيعية، لا بد من هذا وإن قلّ، وكلما كثرت الأشباه زادت المجانسة، وتأكدت المودة»⁴²⁷.

427 - ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الإلفة والألف، ضبط نصه وحرر هوامشه: د. الطاهر أحمد مكي، ط3، منقحة، دار المعارف، القاهرة 1980، ص23.

ولاشك في أن الحب، باعتباره خبرة كيانية مركبة، يبقى المظهر الأعمق تجسيدا لثنائية الالتئاذ / الألم، إذ بقدر ما يضيفي على هذه الخبرة من انتشاء وغبطة بالغين فإن الأصل فيه هو مقدرة المتحائين، كل من جهته، على تحمل ما تستتبعه نفس هذه الخبرة من مكابدات، وشجون، وجروح جسدية وروحية عنيفة تخلد، خلود الوشم، في ذاكرتيهما سوية. «وبما أن الغبطة تبدأ مع الكلام عن الشيء، فإن عاطفة الحب لا تنقطع عن التداول عبر الموصلات الاعتيادية للأساطير: القصائد، التراجيديات، مذكرات وأعمال مختلفة، روايات، والدواوين والأفلام المحسوبة على الموجة الحداثية العريضة»⁴²⁸.

الكلام عن الحب، استغوار مركبته المحيرة، ثم أسطرته، هذه هي السبل التي سلكتها أعمال فنية كثيرة، من ثقافات عدة، في إحقاق وضعيتها الاعتبارية وتوسيع رواجها القرائي والتقدي. وعلى مدى أعصر وفترات كان هاجس المبدعين، وهم يخوضون في موضوع الحب، هو أن يخلّقوا بالمحكي العشقي.. بأزواج المحبين.. بلذاذات الحب وتباريحه.. برقته وعنفوانه.. إلى ذات المدارج التصويرية التي بلغت أساطير الحب ومروياته الكبرى في التراث العشقي الإنساني.

وهكذا فإن تسعى التجربة الشعرية، التي تهمنا، إلى تشييد رؤياها الأورفية فإن هذا إن دل على شيء فإنما هو يدل على مطمح الاقتراب من المحكي العشقي في أسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، وتشغيله في حيز محكي عشقي، مأساوي بدوره، تقوم عليه أسطورة دموزي وإينانا السومرية، تستلف معه إينانا دور يوريديس لتموت ميتة أبدية تغلب بها من المصير الرحيم الذي كانت قد استدركتها به الآلهة في الجحيم السومري إلى فاجعية المآل الذي اعترض بديلتها يوريديس في ال «هاديس» الإغريقي، لتأتى لها بذلك متانة الالتحام بخطاطة الأسطورة الأورفية، وأيضاً إمكانية التجنيح بالطابع المأساوي للتجربة الشعرية.

ففي الأسطورتين معا يحتل الحب موقع صدارة. إن أورفيوس سيقع في حب يوريديس⁴²⁹، في حين سيعشق الإله - الراعي، دموزي، إينانا. وكما سيتزوج أورفيوس بيوريديس سيقترن دموزي بدوره بإينانا⁴³⁰. والحق أنه سواء في الفن، ومنه الشعر، أوفي

428- Catherine Clément: Coups de Foudre, in: revue «Magazine Littéraire», N 267-268, juillet-aout 1989, p. 39

429 - إن أورفيوس يجسد «الضحية المثالية للحب التّمس المشؤم الذي يرمز إليه فقدان يوريديس، التي سيعيدها من الجحيم لكنه سيلتفت نحوها قبل أن يلتحق بالنور».

- Encyclopédie Alfabétique Larousse, Omnis, Librairie Larousse, 1977, p. 1370

430 - كما يروى في هذا الباب أنها «اغتمست بالماء والصابون وارتدت «ثوب الملوكية، ملوكية السماء»، وكتمت عينها وأرخت شعرها على كتفيها وزينت شفتيها ولبست أساور الفضة في معصمها وقلائد الخرز في عنقها.

الأسطورة السومرية.

في تضاعيف المحكي العشقي الذي تقوم عليه الأسطورتان إذن سوف تنسج دلالة الحب، في التجربة الشعرية، خيوطها الأساسية، وتبسط مناخاتها وأرديتها على حيز ملموس من قصائدها، بحيث تنهض معظم القصائد بشعنة محكي عشقي متخيل بين الأنا الشعرية وإينانا، أوبين مضاعفين ومضاعفات تتم موضعتهم / موضعتهن في مواقف عشقية تستمد فاعليتها الدلالية من المعين الأسطوري للعاشقين المركزيين. هذا وسيان توارت الأنا الشعرية خلف قناع روميو، أوهاملت، أو الأمير ميشكين.. وإينانا خلف قناع جوليت، أو أوفيليا، أو ناستاسيا فيليوفنا.. فمما لا مرأى فيه أن المعنى الفعلي، ضمن هذه التلونات، هو أرفيوس، العاشق المحبط، المجروح، الذي تستجلبه التجربة الشعرية، محملاً بكامل قسماته الأسطورية الإغريقية، ثم ترتب له سيرة عشقية متخيلة مع امرأة - إلهة سومرية تصون لها، هي كذلك، سائر مواصفاتها الأسطورية الأصلية سوى ما كان من تخليها عن العودة من العالم السفلي كيما يأخذ بقاؤها المتأبد في ظلماته نفس المعنى المأساوي لبقاء يورديدس النهائي في أحشاء ذلك التحت اللامرئي المربع.

وكما يستند الحب على ثنائية الالتذاذ / الألم فهو يلقي جوهرته أيضاً في ثنائية الروح / الجسد، أو العفة / الشهوة. إنه ليس طهرانية خالصة أو حسية محض، بل هو مزيج رفيع من القداسة في أقصى تجلياتها والدنس في صورته الهابطة، الموحلة، والمستبعدة، ومن تلاقح الدافعتين وتكاملهما تتأسس جوهرته وتتماسك لأنه فعل إشباعي لعنصري الكينونة الثابتين، الروح والجسد. وطبقاً لهذا الازدواج في طبيعة الحب ستعمد جل المتخيلات، لا الأسطورية أو الدينية أو الأدبية أو الفلسفية، إلى اعتبار الدافعتين دافعية واحدة لا أكثر، والنظر إلى الممارسة الجنسية، مهما بلغت من شقية وتعهر، كمجرد امتداد، أو، بالأولى، تعين للطاقة الروحية المولدة للميول والتشابكات العشقية. «هكذا يختلط الدين والجنس في التفكير الصوفي، ويصبح الحب وسيلة خلاص الإنسان ودخوله النعيم. وليس هذا اللون بدعة قاصرة على متصوفة المسيحية: فكرة «العشق الإلهي» وفكرة «الوجد» من الأفكار الأساسية عند متصوفة الإسلام وعند متصوفة الأفلاطونية الحديثة وفي عبادات اليونان التي اختلط فيها الجنس بالدين اختلاطاً عجيباً كما في عبادة ديونيزوس»⁴³².

في هذا المضمار نشير إلى أن الإغريق، ولأنهم ميزوا بين أبولو - إله المعرفة والفن - وإيروس - إله المتع واللذائذ -، بمعنى بين المقدس والمدنس، كانوا يلجأون خلال المراسيم

الطقسية الخاصة بالإله ديونيزوس إلى دمج الإلهي، عبر الاسترجاع الموسمي لذكرى هذا الإله المبجل، في الأرضي أو البشري، توسلا بالغناء، والرقص، واحتساء الخمر، والعري، والجنس، مجسمين بهذه الثنية السمة الحسية للصيقة بالروحية الأورفية، المستمدة من الشعائرية الديونيزوسية. أما لدى السومريين فسيغدو طقس الزواج المقدس⁴³³، السنوي، المجال الرمزي

433 - «من المرجح أن طقوس الزواج الإلهي عرفت بلاد سومر منذ فترات ملكياتها القديمة، أي منذ الثلث الأول من الألف الثالث لما قبل الميلاد، يدل على ذلك النص الذي وصلنا عن إينمركار الملك الثاني لتلك الفترة في أوروك، وكان ذلك قبل أن تعرف المنطقة حكم دوموزي الملك وحكم لوجال بندا وجلجامش إلا أن اسم دوموزي هو الذي بقي على مَرَّ القرون، بعد تأليهه، بطلا للزواج الإلهي ورمزا يجسده الملوك للاقتران بالإلهة إنانا أي ببديلتها على الأرض».

- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلق عليه: قاسم الشواف، قدّم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقي، لندن - بيروت 1996، ص 154.

ومن غير إينمركار يمكن أن نشير كذلك إلى ملكي أور، شولجي وشو-سين، وملكلي إيسين، إيدنين - داجان وإيشي - داجان. ومن نص شعري عشقي موسوم بـ «الملك إيشي - داجان» الراعي الأمين» يقترن بإنانا التي تزور الحظيرة «تمثل بالآيات التالية:

- «فلتطفح الحظيرة النبيلة بالقشدة من أجلك ولتطفح الزريبة بالقشدة والحليب! ولتستقر فيها الكثرة إلى الأبد!

وليتمكن إيشي - داجان في حياته المديدة

أن يعلن بحرارة: أنت هي «قريتي»!

النعجة التي تعتنى حنونة بحملانها «هي أنت»!

- نفسه، ص 183.

وإذن فقد كان هذا الطقس عند السومريين مناسبة لاستعادة زواج دموزي من إنانا، اللذين يقابلهما تموز وعشتار لدى البابليين، «غير أن عشتار بقدر ما كانت رمز القدسية والسمو والسيادة بين الآلهة...» فقد كانت أيضا انعكاسا لزعة حسية تضجّ بالعواطف الحسية.

- جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، س 7، ع 2، أكتوبر 1981، ص 108.

وحيث «يفرح قلب» إنليل» للاتحاد الجنسي الذي يجلب أفضال الله إلى الأرض وشعبها».

- صاموئيل نوح كيريم: طقس الزواج المقدس ونشيد الإنشاد، ترجمة: بديدة أمين، مجلة «آفاق عربية»، س 5، ع 2، أكتوبر 1979، ص 68.

فيستمد المتخيل الأسطوري العراقي القديم تأجيح فنتتها الأنثوية، والمغالة في تلميع صورتها الجسدية. «إن أبرز الصفات التي اشتهرت بها عشتار في كل الأزمان كونها إلهة الحب والجمال والجنس. ونستطيع الحصول على صورة لربة الجمال التي عبدها السومريون والبابليون من خلال الدّمى الكثيرة التي صنعها الفنانون القدامى ومما كتبه عنها الشعراء والأدباء. فهي شابة ممتلئة الجسم ذات صدر بارز وقوام جميل وعينين مشرقتين. وهي أيضا على قسط كبير من الجمال حتى أنها كانت تبرز في ذلك قريناتها من الإلهات».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986، ص 45.

ولهذا فإن «الاتصال الجنسي بين الملك والكاهنة من خلال الزواج المقدس له مدلول ديني بحت، إذ أنه وبقيّة التفصيلات الأخرى لهذا الزواج عبارة عن محاكاة طقسية لزواج إلهة الخصب إنانا من إله الماشية والخضار دموزي، تلك المحاكاة التي عن طريقها كان يعتقد بإمكانية استحداث أسباب الخصب والرخاء».

- نفسه، ص 154.

الذي تندثر داخله الحدود بين الروحي والجسدي، بين المقدس والمدنس، كما أنهم سيجعلون من البغاء أداة تقرب من الآلهة ومجلبة لعطايا الأرض وأغداقها، محتسبين إياه، من غير ما تخرج، جزءا لا يتجزأ من مؤسسة القداسة⁴³⁴، ومن هنا امتلاء العديد من نصوص الحب السومرية

وفي اتصال مع هذا التصور، وفيما يهتم «التدبير المكاني للطقوس الدينية، فإن المحلّ المفضل لاحتضان «الاتحاد الجنسي» هو، في بلاد ما بين النهرين، «الغيغونو» المقام في رأس برج الطقس الديني».

- Julia Kristeva: La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 485

وفي هذا المحلّ - المعبّد الداني، لعلوه، من القداسة السماوية «كان يوجد سرير مغطى بوسائد وأجواخ بدعية، وإلى جانبه تستقر مائدة من ذهب. لم يكن هناك أي أثر لتمثال في المعبد، كما أنه لم يسبق لمخلوق بشري أن قضى ليلة فيه باستثناء امرأة، يقول الكهنة الكلدانيون إن الإله قد اصطفاها من بين سائر نساء بابل».

- James George Frazer: Le Rameau D'or, Le Roi magicien dans la société primitive, Tabou et les Périls de L'âme, Paris, Ed. Robert Laffont, 1981, p. 339

بل و«تأما كان يروى أن القداسة عينها كانت تحلّ بالمعبد في تلك الليلة وتنام في السرير الكبير، بينما المرأة، باعتبارها زوجة الإله يصير محظورا عليها الارتباط بأي مخلوق فان».

- Ibid., p. 339

فالتطقس، بهذا المعنى، شكل ترميزي يؤكد قدسية الممارسة الجنسية ويزكي شرعيتها الدينية.

434 - انطلاقاً من التسمية ذاتها «تفيد كلمة عشتار في الأكديّة معنى «الإلهة» بصورة عامة وتعني أيضاً المعبودة الشخصية أو تمثالها والتي كان يتخذ منها الفرد قدماً وسيلة بينه وبين الآلهة الأخرى. وقد اشتق من هذا الاسم الصفة ISHTARIDU بمعنى «المقدسة» التي أصبحت أحد نعوت الإلهة عشتار. وجدير بالذكر أن هذه الصفة ISHTARIDU كانت تطلق أيضاً على صنف معين من النسوة اللاتي كنّ، على ما يبدو، مكرسات للخدمة في المعابد حيث يرد ذكرهن في النصوص المسماة مع أصناف أخرى مثل «KULMASHITU, QADISHTU» تمن كنّ يمتن البغاء المقدس «SACRED PROSTITUTION».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص33-32. ولأنهن كنّ مدعوات إلى التواجد في المعابد فعلى سبيل المثال نذكر «أن العاهرات قد سمح لهن بالعيش قرب معبد عشتار في أوروک».

- ليواوبنهايم: بلاد ما بين النهرين، ترجمة: سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص242.

إن البغاء مظهر من مظاهر «الاتحاد مع القداسة، وفي حالات أخرى لتوحد الأحياء بالأحرى في كلفة الوجود، أو أيضاً للإسهام في الطاقة التي يتمتع بها الإله أو الإلهة التي تقوم البغيّ مقامها».

- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Juppiter, p. 787

لذا لن نستغرب احتفاء نص أسطوري سومري، كملحمة جلجامش، بأخلاقية البغاء ! بسبب من اندغامها العضوي في الروحية القدسية التي يصدر عنها، بحيث «نصح الأب فتاه أن يذهب إلى مدينة الوركاء ويقص على البطل جلجامش قصة ذلك الرجل القوي المتوحش، ويطلب منه أن يسلمه فتاة بغيّاً لكي يغوي بها إنكيديو المتوحش ويستدرجه إلى الوركاء. وفعل الفتى ما أمره به أبوه، وأعطاه جلجامش الفتاة البغيّ فأخذها وراحا يترقبان عند مورد الماء، ولما جاء إنكيديو إلى هناك مع الظباء كشفت له الفتاة عن مفاتن جسمها وسرعان ما انجذب إنكيديو إليها واستجاب لإغرائها، حتى أنه بقي معها «سنة أيام وسبع ليال» على حد تعبير النص البابلي».

- د. فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع1، أبريل - ماي - يونيو 1985، ص38.

بتمجيد الجسد، والشهوة، والاستيهامات الدائرة المعتنفة.

بعيدا إذن عن أية عذرية متمحّلة أو تعقّف مصطنع ستعمل التجربة الشعرية، وهي تنشئ توضعات للحب عميقة وذكية، في إيهامها، تجمع ما بين الأنا الشعرية وإينانا، على التعالي بما هو في حكم المزدول، المزري، والساقط، من منظور أخلاقي بحث، إلى منتهى ما في المقدس العشقي الأسطوري من نبل، وسمو، وتماس مع المطلق الكوني. فالجوار من أشكال التأمل الفريد التي تتخلق وفقها حببية هي فوق الوصف تحضر أيضا ضروب من الأشواق الحسية والهواجس الرغوية التي تأخذ معها هذه الحببية هيئة متعّرة تفوح شهوة وشبقا، بمعنى أنه «إلى جانب هذا التصعيد لصورة حبيبته يسقطها في العهر العصري»⁴³⁵، ويسبغ على كافة فضاءات التواصل الجسدي بين المتحابين صفة القداسة التي يتحلّى بها المعبّد - المبغي في متخيّل الحب الأسطوري، وذلك بالنظر إلى اضمحلال الجواجز بين السماوي والأرضي في فضاء أوحّد، في الأصل. «ففي الجغرافيا الأسطورية يعتبر الفضاء القدسي فضاء واقعيًا بامتياز»⁴³⁶.

إن الحب ليس استتارا وحشمة فقط، بل هو كذلك انجراد وانفضاح، أي عري تستعيد معه الذوات العارية جسدانيتها الخام، وخلقتها الأولى المنغرسه سيان في الطفولة الشخصية أوفي الطفولة الوجودية السحيقة للمجموع البشري برمته، يوم كان العري، ولا شيء غيره، كساء الجسد والعالم سواء بسواء، هذا قبل أن تغتاله ألوان من الأغشية المادية والرمزية التي تراكمت بفعل سيرورة المدنية والأخلاق. وبما أن اللحظة العشقية المستهامة، ضمن التجربة الشعرية، هي، جوهرها، لحظة استرجاعية لرغوية «إيدن» السومرية، وطزاجتها الكونية، أولنقل للكينونة في درجتها الصفر، الساذجة، بله العارية، فإنه لا محيد للجسد من أن يذعن لحنيه الكوني، المتأصل، إلى الانجراد، إلى الفضائحية المستلذة والخلاقة لزمن البدايات، زمن القداسة، لأن «الفردوس» يستتبع غياب الملابس، أي غياب «الشيء الزائد»⁴³⁷. فالفردوس من معانيه تطابق الكينونة مع جوهريتها تطابق تاما، ومن ثم فإن «ما ندعوه جمالية الجسد البشري، كان

على أن ما عرضناه له شبه كبير بما كان للبعاء المقدس من تنفذ في الطقوس الأدونيسية التي كانت تشهدا المدن الفينيقية، والطقوس الهندوسية بالهند القديمة، بما يؤشر على نوع من التقاطع، الدال، بين الحضارات البشرية المبكرة فيما يخص التلازم القائم بين المقدس والمقدس في الممارسة الجنسية.

435 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 468.

436- Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 50

437- Ibid., p. 208

في البدء قد بدأ تمثله، بصورة أكيدة، لغايات دينية⁴³⁸، قصد منها الوفاء للتطابق المذكور، حرصا على بلورة معنى للعري الجسدي، وإن بلغ مبلغا فاحشا أو صادما، يتصل اتصالا وثيقا بالمعنى الروحي المكثف لعراء الفردوس وسفوره الأونطولوجي المعجز.

إن فتنة أفروديت، إلهة الحب والجمال الإغريقية، لتدين بها، في الأساس، إلى قوامها التمثل عاريا في المنحوتات الإغريقية، كما أن روعة إينانا ترجع، هي الأخرى، إلى هذا الاعتبار الإغوائي، على نحو ما مرّ بنا قبل حين، بل إن العري سيلازمها حتى وهي بين الأموات تحيا خطوط العالم السفلي وأهواله وتجتاز اختبارات شديدة⁴³⁹، ومن هنا انخراطها عارية، أومضاعفاتها عاريات، في اللحظة العشقية المستهامة:

- رأيته وحيدة في عتمة السرداب

مكشوفة الثديين، في رقادها، مسبلة الأهداب

ينحسر الظلام عن حقولها، ينحسر الضباب⁴⁴⁰.

- منتصف الليل على الشوارع الخالية

امرأة عارية

أنهكها الحب..

والمسرح الرحب

تطن في سمائه الخاوية

ذبابة لاهية..

438 - رولان بارت: الجسد أيضا وأيضاً، ترجمة: د. أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع7، صيف 1989، ص144.

439 - «وخلال أبواب الحميم السبعة التي كان على عشتار أن تحتازها كان حارس الباب يجبر عشتار على أن تنزع جزءاً من حلتها فتزعت أولاً تاجها، ثم أقراطها ثم قلاندها ومن ثم حمالة الثديين المصنوعة من المعدن الثمين، ونطاقها الذي يضم تعاويذ أحجار الولادة ثم الأساور التي كانت في معصمها وبعدها الخلاخل وأخيراً ملابس الحشمة».

- جورج كونينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص336.

ف «كانت النتيجة أن اقتيدت «إينانا» لتمثل عارية أمام أختها «إيريش - كيكال» التي هي ملكة العالم السفلي». - نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص56.

«.. وحينما عدنا من الغابة، مقلتناك تضحكان
وفي يديك تحضنين كومة هائلة ندية
من زهر البرية،
والشعر الطائر جلنار
والشفتان حبّتا خوخ..»⁴⁴¹.

- في التاكسي يتلمس
أفخاذي، في غرفته أتعري واقفة في ضوء
للصباح العاري، ومع الخيط الضوئي الأول
أسحب في حذر بدني، وألّم على كتفي
المعطف تاركة تلفوني أو عنواني، يطرق
مرات بابي ثملا في ساعات متأخرة، يتزود
من عري المتكور.....⁴⁴²

- ها إني أسمع في الشجر
العاري آهات خريف، في أفقي تتجمع
محب باردة، ويدب ضباب، ها أنا أسمع
ثانية طاحونة ريف نائية، وتلاطم ماء
الجرف، وهمس نخيل،

ها أنا أسمع امرأة
تأوه، تكشف عن ثدي لهبي الثلج، وعن فخذ
لهبي الثلج، تسرح في الكوخ الموج الناري
وتبسم لي.....⁴⁴³

- في الليالي الشفيفة
تشعل الأنجم الزرق في أعين النسوة
المستحلمات تَوَا، أسرتهنّ الخفيضة
من نسج أيديهنّ،

441 - الطائر الخشبي، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 245-244.

442 - إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 311-310.

443 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 450-449.

فجر أشقر يخطو على الرمل،

ضروع ثرة تشخب في آنية الصفر⁴⁴⁴.

ففي كل هذه النماذج الشعرية تسود لغة العري الجسدي وتسطوبلاغته المخترقة لأخلاقيات الستّر والصّون وتوجسات الحزي والمهانة. فالجسد الأنثوي يتلامح، في إطارها، عائرا على حقيقته الأولية عثوره على صلفه الكوني الرمزي الذي تآكل بفعل انسلاخ الإنسان، مع توالي الأزمنة، عن تلقائية توضع الأصيلي في مهاد الكينونة. قد يكون العري من نصيب الثدين، أو قد ينسحب على الفخذين، أو قد يغمر تضاريس الجسد وأخايديه بلا استثناء، لكن في سائر هذه التلونات نلفيه لا يكف عن أن ينسبط لغة قائمة الذات تقول نفسها، تاريخها، ومصيرها، عبر لحظة عشقية قد تبدو منضغطة، زائلة، بينما هي في حجم عصور ضوئية. «فالجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة، ويعبر بطريقة غير مباشرة، بل وهو أهم وسيلة من الوسائل غير المباشرة في التعبير، وتعبيره أقدم تعبير، والتعبير الذي يتجاوز كل لغة، تشترك فيه لغات العالم، لأنه كلام حيّ عضوي معيوش ومنقوش في اللحم والعظم، يعني ذلك أن اللاوعي، أو ما هو قريب من هذا المصطلح، مسجل في الجسد»⁴⁴⁵.

إعادة تشييد الجسد الأنثوي.. تبير تشكّله الوحشي الأرعن.. تمجيد مطاوعته للنظر واللمس والشم.. تغوّره باعتباره جغرافيا مواتية للرحيل الرغبوي المغتبط / الأليم، وفضاء لا يعرفه شيء من غير توجعاته وتأوهات، وشوشاته وضجّاته، أو أخذه، بالأصح، مأخذ هاوية رمزية سحيقة لمعانقة صميمية الكينونة والتورط في سؤالها، لعل هذا بالذات هو ما تراهن عليه الصور الشعرية التي تولت تهيئتها النماذج الشعرية المثل بها. وما دام «بمقدور الإنسان الحديث أن يلقي من جديد رمزية جسده الذي هو بمثابة كون إنساني»⁴⁴⁶ متطاوّل المسافات والأبعاد، فإن ما يقوم به الشاعر من تعرية لأجساد نسوة - مضاعفات، متخيلات، يتمين إلى الطور الحديث من تاريخ البشرية لهو من قبيل منح الجسد الأنثوي المحجوز في خناق خطاب التمدّن، المقلم لوحشيته واللاجم لرعونته، لحظة شعرية تنفجر بواسطتها طاقة العراء المحتدمة في دواخله وحناياه، ويأخذ فيها العالم، بدوره، تمام عرائه الرامز: «ضوء المصباح العاري»، في النموذج الشعري الرابع، و«الشجر العاري»، في النموذج الخامس، إذ يستدعي عري الأنثى إسقاط

444 - رواية الضيف، «في مثل حنّ الزوبعة»، ص 38.

445 - علي زيعور: تأويل لغة الجسد داخل اللاوعي الثقافي العربي، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع 55-54، يوليو - غشت 1988، ص 68.

446- Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 45

مجاز العري على العالم، و، بالتالي، تجريده من لبوسه، وتنقيته من زوائده حتى يتجاوب، تخلياً، مع ما يستبد بالأنا الشعرية من شغف فردوسي، وذلك بإلحاح من الفاعلية الرؤيوية في تجربة شعرية هي نتاج مخيلة شاعر يشف عن كونه «لا يحيا إلا عاريا في الظلمة، يواجه ذاته بمرآتها عبر حوائط الزمان والمكان، والضوء إذ يدخل فجأة إنما ليعريه من عريه، وليكشف مكن أسراره»⁴⁴⁷ الرؤيوية الدفينة.

إن الحب الذي تنوء به اللحظة العشقية الموصوفة ليس مسلكا شعوريا / بيولوجيا أليا يخالطه البرود الناجم عن الاعتقاد واللابالية، بل إنه طقس احتفالي زاهر، ترافقه جملة من التدايعات الجذبية المحمومة، وشعيرة روحية وجسدية تعتمر إلى الآخر ما تذخره الأنا الشعرية وإينانا من كمونات انفجارية، متدافعة. إنه حيوية دافقة تخفرها مراسيم وتوازها ترتيبات⁴⁴⁸ يسترجع معها الجسد عافيته الأسطورية البكر باعتباره انجسادا دالا في ما بين كيانين متحايين، وفعلًا حركيا - صائتا في جسد العالم المعرّي تعري الكيانين، المجلوجلّولهما. فالقداسة لا يمكنها أن تغشى اللحظة إلا إذا ما تحولت هذه الأخيرة إلى لحظة احتفالية، إحيائية،

447 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 383.

448 - 1 نستحضر معها أوار الاحتفالات الديونيزوسية في اليونان التي من صلبها نشأت التراجيديا اليونانية، إذ اقترنت ب «أعياد إله الخمر والبعث الإله ديونيسوس، أعنى أنها كانت تعرض في نهاية الشتاء وأوائل الربيع، ذلك الفصل من السنة الذي يبدأ فيه النبات في إظهار لوزاته وبراعمه ولكن لا يوجد بعد ما يكفي للغذاء والأكل الكامل. هذا الفصل هو فصل الرغبات الجامحة في مجتمع بدائي وفصل الاشتياق لعودة روح الخضرة والزرع بكامل نضرتها وكذلك هو التداخل المستمر المتتابع والتزاوج والإخصاب. وكانت مائدة القرايين للإله ديونيسوس مشيدة في وسط المكان المعروف بالأوركسترا وهو في نفس الوقت مركز المسرح الإغريقي، وتعني الكلمة مكان الرقص وكان يشتمل على حيز دائري وفي وسطه يقام المذبح».

د. سامي شنودة: الأساطير اليونانية، مدخل إلى علم الحضارة، دار اليسر، الدار البيضاء 1988، ص 63-64.

448 - 2 وكذلك احتفالات رأس السنة في سومر المسماة «زاكموك»، أي العام الجديد باللغة السومرية، تمجيدا للإله «آن» الذي خلق الوجود بكلياته ودقائقه. فقد «كان السومريون يحتفلون بتوحد العناصر أول أيام العام الجديد، وهونفس اليوم الذي اشتهر، على صعيد الشرق القديم كله، بإحياء أسطورة الخليفة أوطوقس زواج الملك من الإلهة».

- Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour. Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 38

ففي «ربيع كل عام كانت بابل تتحول إلى بؤرة للتقوى والورع المتأصلين في نفوس شعب سومر وأكد فتجده أنظار كل الناس طوال أحد عشر يوما صوب المراسيم الدينية الاحتفالية القائمة في العاصمة باعتبارها المجية عن آمال وآلام كل مواطن يعيش على أرض وادي الرافدين. وكان الاعتقاد السائد هو أن البشرية تشتبك في التجديد العظيم الحاصل في الطبيعة، وأن الماضي قد انمحق، والكون قد عاد، وقتيا، إلى حالة الفوضى الشاملة، وأن مصير البلد خلال العام التالي يتوقف على الحكم الذي ستتفوه به الآلهة».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 540.

وكانت هذه الأعياد تسمى «أكيتو» وتعني، باللغة البابلية، أعياد السنة الجديدة.

مشبعة بجماع من التوسلات الاسترواحية، التبتلية عمقيا، التي تضمن للحب استحقاقه الكوني المؤمل:

- لا أسمع غير طيور البحر وخفق الأجنحة البيضاء
ويغمرنني الزبد البحري الأبيض، لكن حين
تركت القاعة في الحفل السنوي الراقص عند
الفجر، ولم أجد المفتاح، سمعت خطي..
كانت في غرفتي الغسقية واجمة تخطو
كالمحكومين المنفردين، متوجة، في زيتتها
الملكية⁴⁴⁹.

- الحفل السنوي
يطول وتغرق في القدح المتوحد نظرتها
في الساعة يعتنق السهمان، وتنطفئ
الأضواء، الثلج، حثيثا، يرقص في الشرفات
أصابعنا اعتنقت، في عينيها، في الظلمة
تأتلق النار.....⁴⁵⁰

- فإذا احتفل العالم
في آخر ساعات السنة الدبقة
يتوعد عذراء حيلى
أغلقت علينا منفردا
أتوسل أن تصحو..
في آخر عام لا أدري
أصحوت على مطر

أم أيقظني لحن راقص⁴⁵¹.

ضمن مناخ احتفالي دال يتأسس فعل الحب وينكتب غامقا في نصوع جسد العالم

449 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 296.

450 - عبر الحائط... في المرأة، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 392.

451 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوازوبعة»، ص 47.

ووضاء قسماته، أي بارزا بروز الطقسية الأسطورية، بحيث كان من المعتقد أن تنوء الكينونة، أولنقل تعيّنهما القدسي فوق مختلف الاستواءات الوجودية، التثبّيتية، لا يتمان إلا من خلال التطهر / الامتلاء الاحتفالي الذي يصنعه الغناء، والرقص، ودوخة السكر المنعشة، أوتعبير آخر من خلال ترتيب مقام حلمي مصعد للذات الإنسانية، لأن «الأسطورة لا تضيف للطقس معنى وللحلم سردا فقط بل هي اتحاد للطقس بالحلم يندوفيه الطقس حلما يتحرك»⁴⁵²، وذلك في اتجاه المغزى الأنثوي المتسامي للوجود، وعمقيا نحو هيئة فردوسية للعالم مفعمة بضارة ونعماء⁴⁵³. إن الحب يأخذ هنا شكلا احتفاليا يعتق فيه الجسد من حالة السكون الوجودي ليندرج في فورة هائلة تستنزف ما تختزنه لا المشاعر ولا الحواس من طاقات عشقية متضخمة. إنه جذبة عميقة، بكل ما في كلمة جذبة من معنى، و«الجذبة إنما هي طريقة متعددة الأوجه للكينونة الجسدية تبقى إمكانيتها جاهزة لدى أيّ واحد منا، هذا رغما من كون جذبة أعضاء الجسد لا يحق لها أن تعاش سوى في وضع مخصوص، وليس في إطار عمومي، ضدا على النظام القائم»⁴⁵⁴، أما السبب فهو حميمية اللحظة العشقية وانشراطها القوي بتاريخها السري الذي يتنافى والمشاعية والتعميم. هكذا إذن يسمي الغناء جزءا من هذا التاريخ وطرفا متلابسا مع هوية المتحايين، وندغما في أوصال لحظتهما العشقية:

- قيل: في صيف البحيرات رأيناها وحيدة

تثر الخبز لسرب البجع الأسود أو تسمع موسيقى بعيدة
وهي تأتي فوق سطح الماء زرقاء النخيل⁴⁵⁵.

- قلت: اسمعي، اللقاء في الحداثق، النوم على

المصاطب الصلبة في الليل لماذا؟ غرقتي وثيرة،

قلت: اسمعي، تصوري: السرير والوردة في

الإناء، والنبذ في الكوب وليليات شوبان،

452 - نورثرب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص 134.

453 - إذ يتقرر المصير الوجودي للبشر بعد انتهاء الطقس الاحتفالي، «ويعني تقرير المصير أن الإلهة إينانا «فوعملتها الكاهنة» تستطيع أن تمنح بقدرتها الإلهية ما تشاء منحه إلى الملك والشعب».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 154.

454 - Georges Lapassade: Essai sur la transe, le matérialisme hystérique 1, Paris, Ed. Universitaires, 1976, p. 172-173

أُتسمعين ؟ الحب في السرير كالرحيل في السفينة،
القهوة في الصباح.. قهقهاتنا الواعدة، التصاق
ثوب المنزل الندي بالثديين، تسريحها الهوجاء⁴⁵⁶.

- يحلولي أن

أُتسم في وجه يتسكع منفردا مثلي،
وأجيب بلطف مصطنع عن أي سؤال
مصطنع، وألبي دعوته، في أول بار
يؤوينا نتلاصق منعزلين، يحدثني عن
موسيقى في غرفته، وأحدثه عن أوسمتي
في رمي القرص، يباغتنا نغم همجي شاع
أوائل هذا القرن.....⁴⁵⁷

- آتية في التلاشي، اتركيني، على الشط
يلقي بك الموج جنية كلما قلت: طوقتها
لم أجد غير ما يترك الموج في الرمل من
رغوة وارتجافك في الزرقة الأبدية
عودي إلى ساعدي الشقيين، عودي

الأغاني الجميلة

تطرق بابي⁴⁵⁸.

- لنا الخمرة البكر في جوف آجرها،
الزرقة البكر، والريح أكوابنا والأغاني،
وللآخرين الصدى والمطارات، للآخرين
البنوك، العمارات⁴⁵⁹.

إن تجذير العنصر الموسيقي في نسيج اللحظة العشقية ليعتبر انغمارا دالا في الفضاء
العشقي الأسطوري الذي انتظمت داخله السيرة العشقية، المتخيلة، لأورفيوس وإينانا، كل في

456 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 174.

457 - إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 310.

458 - النيزك، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 436.

459 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 9.

نطاق المتخيل الأسطوري الذي يتسبب إليه⁴⁶⁰. ولأن الرقص تعبير جسدي حركي ملازم للغناء ولصيق به فما أدعى لحظة فائرة، جذبانه، أصلاً، أن تردف إلى شعرية الغناء شعرية الرقص، بما أن هذا الأخير عنصر مجنح باحتفاليته المتطلبة:

- غبرة تلتف بالروح، وموتى يعبرون

بابك المفتوح كالأفق ولا يلتفتون

وعلى موج من التانغوالخون

تبحر الغرفة والنخل..

ويطفو قمر الثلج البليل⁴⁶¹.

- وفي كتاب واحد في السيرير

نقرأ أو نسمع لحننا صغير

ونشرب النبيذ... في المسرح غمضي هذه الأمسية

460-1 تتيمما لما سبق أن أوردناه، سواء خلال المبحث الأول من الفصل الثالث أو ضمن المبحث الأول من الفصل الحالي، بصدد قريحة الغناء والعزف التي خصت بها الآلهة أورفيوس نشير إلى أنه بآثر من روعة غنائه وعزفه سوف لن تتزحزح ما عدا أسوار مدينة طيبة السمكية، بل وستنشق حتى الظلمات المتلبدة للعالم السفلي. «إن أورفيوس سيعرف من حينه، في كل الأرجاء، كموسيقي بامتياز. فهو من سيقوى، إن بالريابة أوبالقيثارة، على تهدئة عناصر العاصفة المصطخبة، وإبهار النباتات والحيوانات والبشر والآلهة. وبفضل سحر الموسيقى هذا سينجح في انتزاع سراح زوجته يوريديس، التي كان قد لدغها ثعبان في أثناء فرارها من أرسطي، من آلهة الجحيم، لكن بناء على شرط: ألا ينظر إليها قبل عودتها إلى وضح النهار».

- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Juppiter, p. 711-712

ف «غناء أورفيه يجلب السلام إلى هذا العالم الحيواني، ويؤلف ما بين الأسد والحمل، وما بين الأسد والإنسان، وإن عالم الطبيعة هو عالم الطغيان، والشقاوة، والألم، كالعالم الإنساني».

- هيريت ماركيز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع 1988، ص8.

وعند تحريره لأعضاء جسد الطبيعة فإنما هو «يحركها ليجعلها تشارك في لذة وجودها ههنا».

- نفسه، ص8.

ثم «إن ديونيزوس، الذي يجسد مفهوم الروعة عند نبتشه، ينحدر من الموسيقى لأن شعب اليونان هوقرين الموسيقى، إذ من الغناء الجماعي ولدت المسرحية التراجيدية، وعاشت الميثولوجيا اليونانية خيالا يتجسد في مسرح، والمسرح هو الحياة اليومية لآلهة اختلطت مع البشر، وشاركهم معيوشهم اليومي».

- مطاع صفدي: عودة ديونيزوس إلى المكتوب، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع36، خريف 1985، ص16.

460-2 أما في طقس الزواج المقدس السومري ف «ما أن يتم تقديم الملك إلى عروسه حتى تبدأ الأخيرة بترديد أغنية عاطفية تتضمن دعوة سافرة إلى «الوصال» باعتباره العنصر الأساس الذي تدور حوله عقيدة الخصب».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة مموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص150.

الناعمة ؟

أومرقص تلتهب السيقان في أضوائه الغائمة ؟
أم أننا نحتفل، الليلة، في الغرفة⁴⁶².

- سيدتي أنت مبتلة، في المقاهي
الصغيرة خادمة ترتدي لون هذا البنفسج
في آخر الليل في البار ترقص، ترقص، في
وجهها النار والعشب، سيدتي أنت
مبتلة، انزعني عنك هذا الرداء المعزق،
إني أعطيك بالعشب والقبرّات البواكي⁴⁶³.

- أترك عنواني في أوراق
الشجر المصفرة، أرقب أن تلقى وجهي
في زحمة باص، في حفلات الرقص وأندية
العري الليلية، في القش المتناثر والريح
الجوابة، في عربات الفجر وأقبة الذكرى⁴⁶⁴..
- فهقهة أونواح ؟

وأغربة في سراويل ترفع
أنخابها، والوطاويط في أوج رقصتها، البومة
المستكنة في زينة العرس، في ثوبها الأبيض
المتألئ، تلتف في وكرها⁴⁶⁵.

فأن يقع الإلماع، في النماذج الشعرية المتصلة برمزية الغناء، إلى سمفونية «بحيرة
البجع» لبيوتر تشايكوفسكي، كما في النموذج الشعري الأول، و«ليليات» شوبان، على
نحوما تلقى في النموذج الثاني، و«نغم همجي»، على غرار ما يواجهنا به النموذج الثالث،
و«الأغاني الجميلة»، على شاكلة ما يتبين من النموذج الرابع، ثم «الأغاني»، مرة أخرى، مثلما
هو قائم في النموذج الخامس. هذا من جانب ومن جانب ثان فإن يصرح أكثر من عنوان، ضمن

462 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 219-220.

463 - هبوط أورفي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 283-284.

464 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 454.

465 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 13.

السجل العنواني المستثمر في المتن، بهذه الرمزية أو أن يرمي إليها مجرد الإيماء، ناهينا، بطبيعة الحال، عن حيازة موسيقيين اثنين، هما ريشارد فاغنر، ولودفيغ فان بتهوفن، لموقع هام بين الأسماء المصدرة للقصائد، وتصدير إحدى هذه القصائد بمقتطف من أغنية سومرية، وأيضا كون أربعة أسماء موسيقية، هي ريشارد شتراوس، وفريدريش شوبان، ولودفيغ فان بتهوفن، وفولفغانغ موزار، قد أسهمت في خفر تحولات الأنا الشعرية، إن تقنيا أوترميزيا. ثم أن يلتزم، من جانب ثالث، في شمولية المدار الترميزي للغناء بذخ الإيقاع الموسيقي وأبهرته، كما في الأعمال السمفونية، وحزنه ومأساويته، شأن ما تشف عنه أغاني الجاز وأهزجاته، أي الثام العنفوان التاريخي والثقافي للحضارة الغربية وتداعيات الذاكرة الزنجية وجروحها النازفة، وعلى رأسها جرح الاقتلاع من الجذور والانقذاف في جحيمية الحياة الأمريكية المناوئة لوداعة الحياة الإفريقية وانسيابها، بله حريتها، كافة القرائن المذكورة تدل، ما في ذلك ريب، على تعلق لاوعي التجربة الشعرية بعنصر الموسيقى، أولنقل بأحد الجوانب الأساسية في المحكي العشقي الأسطوري.

أما أن يتم الركوب على إيهام رقصة «التانغو» العنيفة، المفخرة، عنف الروح الأرجنتينية ونخوتها، وهو ما نلفيه في النموذج الشعري الأول، ضمن النماذج الشعرية المتعلقة برمزية الرقص، وأن يتخيل الجسد الأنثوي منغمرا في «طقس راقص شاسع»، من غير ما تعيين لصنفه، وهذا ما يلوح في النماذج الثلاثة الموالية، وأن يستعار الرقص لـ «لوطاويط» في لحظة عشقية تنكزية، فإن هذا الإلحاح لهو من باب تعنيف طقسية الحب وإذكاء حماته، أو، على الأصح، ارتداد بالحلب إلى الصميم من جسدانيته البدائية الراحشة.

في ذات المنحى الإيهامي تحضر أيضا رمزية الخمر كمعطى دال في التجربة الشعرية. ومن خلال تمظهرات عديدة لهذه الرمزية، سواء عبر الإشارة إلى أسماء الخمر أو إلى فضاءات تناولها أو إلى شربها، تنهض فسحات دلالية يعمرها السكر، والانتشاء، والانسلاخ الكياني عن قيود المعيش الأرضي الفاضل. ومثل الغناء والرقص تنضوي الخمر، هي بدورها، إلى المحفل المتكامل للحظة عشقية ستظل، لا محالة، قداستها مبتورة إن هي لم تطوح بالمتحايين إلى غيبوبة نافذة تتوجد معها روحهما المشتركة مفصولة عن معقولية الوجود، وعن شريعته اللاحلمية المضجرة:

- قلت: انهلي يا شفتي المحترقة

خمرتها الممتقة

قلت: اهدأي يا نار

فها هنا تلقى عصا التسيار

وترقد القوافل التعبى، ويغفو الركب
في ظل هذا الهدب.

عبي، وعبي الآن يا شفاهي الحرار
فبرد هذا النبع يروي غلة القفار⁴⁶⁶.

- وينحدر الصيف رغو شمبانيا..

ترى نرتدي مرة ثانية

رذاذ الصنوبر في الطرق الخالية،

نلمّ علينا، معا، معطفا واحدا،

وندفع بابا ثقيلا إلى حانة خاييه،

ذراعي تطوق خصرك⁴⁶⁷..

- أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم، القرى

تبعثر في الظل، ينهدم الجرف بالنخل، يطفو

النواح الجنوبي في صالة البار، موج من

الطين يخفق في ثوبي، الطير في العش منذ

انحنى الطفل، مرتعشا، يتجرع شيئا من

الألم الفذ في البار،

أيتها الوردة انفتحي في

الغبار القديم⁴⁶⁸.

- أفق أيها المتكوم في فجر

خمار: عندنا نبأ عن جنان،

معا نقضي ركبتها المتراقص في

غيمة من غبار

وما اقترب الوجه من وجهها في طوافك،

لكنه الوهم ديدنا

ناحلا يترصده في

466 - طوق الحمامة، «نخلة الله»، أ. ش، ص 41-40.

467 - مثل واحد في قاعة فارغة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 185-186.

468 - في الحانة الدائرية، «زيارة السيدة انسومرية»، أ. ش. ص 319-320.

الليالي بصيص من النار:

باب إلى حانة

أيها المتعثر في الطرقات التوهج في الحان⁴⁶⁹.

- باريس ! كان نبیذها القاني يلطخ شرشفي

أي الكواكب أقتفي في عين هرة ؟

كفنت بالورق المفضفض واسترحت

لكن سكيراً من اللقطاء جاء

وأضاء في عينيه فانوساً عتيقاً

وبكى طويلاً فوق أحذية النذل

من أين هذي القبرات ؟

من أين هذي الجمرة الخضراء في عيني بغية نادمة ؟⁴⁷⁰

فالنماذج الشعرية لا تستعيد، تخيلياً، العمق الإيماني الذي تصدر عنه ماهية الخمر

ورمزيتها في الثقافتين، الإغريقية والعراقية القديمة⁴⁷¹، وكفى، بل وتنكب على ترصيص أكمل

469 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 420-419.

470 - الليلة الرابعة عشرة، «في مثل حنا الزوبعة»، ص 30.

471 1- ف «في اليونان القديمة كانت الخمر تحمل محلّ دم ديونيزوس وتمثل الشراب المخدّل للذكر».

- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 1016

471 2- أما «في التقليد السامي فهي ترمز، فوق معانيها الأخرى، إلى المعرفة والاطلاع على أسرار الديانة وذلك بالنظر إلى ما تحدّثه من «نشوة».

- Ibid., p. 1016

فبالعراق القديم «كان الشراب يتم توزيعه أيضاً بمعدل يزيد عن الغالون للفرد الواحد، ولم يكن هذا الشراب يتألف من نوع من الجعة التي تستخلص من الشعير حسب، وإنما عصير شجرة النخيل الذي يتم الحصول عليه بشق أعلى جذع النخلة وجمع العصير المتساقط منها».

- جورج كوتنتو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار شؤون الثقافة العامة، ط2، بغداد 1986، ص 134.

و«في ملحمة غلجامش نجد البطل في تجواله حتى الساحل يصل البلد العجيب الذي تنمو فيه الكروم، حيث يتحدث الشاعر بإيجاز عن جمال شجيرة عناقيدها اللازوردية تستحق أن ينظر إليها».

- نفسه، ص 135.

وكذلك، دائماً بصدد غلجامش، أنه «واصل السير مرة أخرى إلى أن صار على مقربة من حانة عند ساحل البحر تديرها امرأة اسمها سدوري والتي تعرف أيضاً «بصاحبة الحانة»».

- د. فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع 1، أبريل - ماي - يونيو 1985، ص 44.

على أن نفس الخطوة تناولها كذلك في العقيدتين، الهندوسية والزرادشتية، في حين أن أحد أسمائها العربية،

الصور المجازية لسائل شكّلت إشاريته الروحية الخصيصة سندا رؤياويا قويا لجملة من التجارب الشعرية المتفردة، من بينها تجربتا شاعرين اثنين تحضر قسمات بيّنة منهما في نسيج التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، ونعني بهما تجربة أبي نواس، الذي تأخذ الخمر لديه شكل «ابتداء وعود أبدي، وفيما بين الحدين تأخذ الحياة، في إحدى دالاتها الأكثر سطوعا، شكل الحب. إنها القوة التي تغير الحياة وتجتمع في رحابها المتناقضات، إنها هي التي تلغي منطق الزمن الاعتيادي»⁴⁷². وتجربة ألكسندر بلوك، بحيث إن كانت تجربة هذا الأخير تنم عن «انغماس في الخيال والحلم والوهم والتأكيد على أن الحقيقة تكمن في الخمر فإن حسب يكتشف أكثر من مرة أن كل شيء ما هو إلا وهم، وأن الشيء الوحيد الحقيقي هو الخمر»⁴⁷³.

إن سيولتها، التي هي من سيلان الماء، واندفاقها، في مضارعه لتدق الرغائب والأحلام، لمّا يعطيها صفة إحيائية دالة تغذي، بما لا يقبل الجدل، المضمون الإخصابي لفعل الحب. فبإزاء عالم لا يتيح سوى خيار التيسر الوجودي والذبول الروحي تنبجس الخمرة إمكانية، على درجة من النجوع، لمداواة جروح الذات وإتلاف منغصات الكينونة، وذلك من خلال ما تلون به اللحظة العشقية المستهامة من انزياحات، ورفرفات، تضيء على اللحظة هيئة روح زمني كوني، غير محدد المسافة، ينبعث داخله الكيانان المتحابان، المنذوران للانفصال، والعالم الميت / الميت عبر صحوة وجودية وروحية تند عن التشخيص لأنها شعرية، من جنس الحلم، فريدة، متمنعة، وغير قابلة للتكرار. وبهذه الطريقة «يمثل الفن إذن - باعتباره صيغة لسميأة ما هورمزي - دفقا للغبطة داخل اللغة. وفيما تعين المقدسية «الحدّ» الإنتاجي للغبطة في إطار النظام الرمزي والاجتماعي ينزع الفن نحو تدقيق الوسيلة - الوحيدة - التي تستبقيها الغبطة من أجل أن تتسلّل إلى هذا النظام»⁴⁷⁴.

في تضاعيف لحظة عشقية احتفالية: غنائية، راقصة، وثملة من هذا اللون التخيلي سوف تنشظى ذات «إينانا» إلى مجموعة من الذوات الأنثوية المضاعفة، وتقترض أسامي وكنيات مختلفة تباشر من خلالها سيرورة تحولاتها الرمزية في نطاق أزمنة وأمكنة تندغم،

وهو الزّاح، يملك صلة لغوية وثيقة بكلمة الروح.

472 - Adonis: Introduction à la poésie arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 80

473 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 252.

474- Julia Kristeva: La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 77

كيفما كان تراوحها، في زمنية التجربة الشعرية ومكانيتها الكثيفتين المخصوصتين، ذلك أن «صورة هذه الحبيبة الرائعة تبدو عند حسب أيضا عبر العديد من الأقنعة»⁴⁷⁵، والرموز، المستدعاة من ثقافات متباينة ومن متخيلات متنوعة، لأن «الشاعر يسقط نساء التاريخ على حبيته، وكل وجه يراه متألقا بجمال أخاذ»⁴⁷⁶. فقد تختبئ «إينانا» خلف شقيقتها المصرية القديمة «نفرتيتي»، وأوقد تستلف قسّمات الشقيقة السلافية، الروسية العصرية «تينا ألكساندرفنا»، بمعنى أنها تبقى «متردة بين الحاضر والماضي والمستقبل، فما تكاد تستقر على حال أو تتجمد في لحظة بعينها»⁴⁷⁷، غير أنها تثبت، مع ذلك، مخلصّة، في جميع أطوارها التحولية، لهويتها الأنثوية المطلقة، المتناثية، والمستحيلة.

هكذا سنجدّها، والمتن ما فتى يتلمس مداخل تشكّله الشعري، مبادرة إلى اعتناق تسمية عربية جاهلية بليغة الدلالة، ألا وهي تسمية «خولة»، حبيبة الشاعر الجاهلي «طرفة بن العبد» التي مجّدها أيّما تمجيد في معلقته الشهيرة:

– يا طائر النهار

خولة رايات تضيء الأفق المغبر

خولة جرح ساهر كالجمر

خولة رمح ساهر كالنار

يشعل في قش الخيام الغار⁴⁷⁸.

ولن تبرح تسميتها هذه، ضمن نفس القصيدة، إلّا من أجل حمل تسمية رديفة، لا تخلو من دلالة، هي «سالومي» التي رقصت احتفاءً بقطع رأس «يوحنا المعمدان»، بل تشفياً في الحقيقة. أما في قصيدة «طوق الحمامة» فإنها ستصطفي اسماً آخر هو «سعاد»:

– صحت: أيا سعاد

ينعب عندي طائر السهاد.

قلبي مع الغزلان في الوهاد

475 – فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 251.

476 – محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 467-468.

477 – محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاعتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س 10، ع 8، ماي 1975، ص 30.

478 – الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص 12.

فمن ترى ينزع عنه الشوك والقتاد⁴⁷⁹.

وإمعانا منها في ارتحالها الكوني المستديم سيتقل اسمها، بعدها، إلى «تينا ألكساندر فنا» الذي اتخذ عنوانا لإحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، «هذه القصيدة التي تقوم على عرض تجربة حب مريرة ومثمرة عاشها الشاعر، وقصّها علينا بدورات الفصول»⁴⁸⁰. ولأنها استطابت مقامها الروسي، الرمزي، لفترة من عمرها المتخيل، فإنها ستروم، داخل قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، اسما آخر روسيا هو «ناتاشا»:

- عبير ناتاشا، سهوب، عتمة، غابات

في ليلة أمطرت السماء فيها ساعة، واشتعلت باقات

من أنجم كبيرة تنوشها الأيدي كما تنوش في الحديقة

التفاح

رائحة العشب الذي تلتهم النيران،

القبل العمياء، برق أخضر النباح

وحفنة من كرز وخوختان⁴⁸¹.

فاسما روسيا إضافيا هو «سفيتلانا»، لكن سرعان ما ستتخلى عنه لفائدة اسم روسي متخيل هو «أوديت»، بطلّة سمفونية «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي:

- أوديت في بحيرة البجع

أسيرة الريح إلى الأبد،

فمن يدق بابها؟

يا حفنة الزبد

يا لها يلتهم الجسد⁴⁸².

وفي قصيدة «قهوة العصر» ستتقنّ باسمين عربيين هما «نوال»، و«منيرة»، بينما ستؤوب، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، إلى دائرة الأسماء الروسية: «باليرينا»، لقب المرأة الأرستقراطية الجميلة، و«مايا»، ثم «أوديت» مرة أخرى:

479 - «نخلة الله»، أ. ش، ص 39.

480 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975. ص 208.

481 - «نخلة الله»، أ. ش، ص 78.

482 - نفسه، ص 85.

فمن ترى ينزع عنه الشوك والقتاد⁴⁷⁹.

وإمعانا منها في ارتحالها الكوني المستديم سيتقل اسمها، بعدها، إلى «تينا ألكساندر فنا» الذي اتخذ عنوانا لإحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، «هذه القصيدة التي تقوم على عرض تجربة حب مريرة ومثمرة عاشها الشاعر، وقصّها علينا بدورات الفصول»⁴⁸⁰. ولأنها استطابت مقامها الروسي، الرمزي، لفترة من عمرها المتخيل، فإنها ستروم، داخل قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، اسما آخر روسيا هو «ناتاشا»:

- عبير ناتاشا، سهوب، عتمة، غابات

في ليلة أمطرت السماء فيها ساعة، واشتعلت باقات

من أنجم كبيرة تنوشها الأيدي كما تنوش في الحديقة

التفاح

رائحة العشب الذي تلتهم النيران،

القبل العمياء، برق أخضر النباح

وحفنة من كرز وخوختان⁴⁸¹.

فاسما روسيا إضافيا هو «سفيتلانا»، لكن سرعان ما ستتخلى عنه لفائدة اسم روسي متخيل هو «أوديت»، بطلا سمفونية «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي:

- أوديت في بحيرة البجع

أسيرة الريح إلى الأبد،

فمن يدق بابها؟

يا حفنة الزبد

يا لها يلتهم الجسد⁴⁸².

وفي قصيدة «قهوة العصر» ستتقنّ باسمين عربيين هما «نوال»، و«منيرة»، بينما ستؤوب، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، إلى دائرة الأسماء الروسية: «باليرينا»، لقب المرأة الأرستقراطية الجميلة، و«مايا»، ثم «أوديت» مرة أخرى:

479 - «نخلة الله»، أ. ش، ص 39.

480 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975. ص 208.

481 - «نخلة الله»، أ. ش، ص 78.

482 - نفسه، ص 85.

- أوديت في سريري ؟

بلى، وثدياها اليمامتان

ملء يديك قبضتا حنان.

بلى وكتفاها الفراشتان

أوديت يا مصري

يا عطش الماء إلى الهجير⁴⁸³.

إن «راقصة الباليه هنا ليست امرأة متفجرة بالتعبير وحسب، إنها إيقاع العاطفة

الإنسانية أيضاً، وتوثبها نحو الانطلاق والتحرر»⁴⁸⁴، بيد أن الشيء المأساوي هو كون بطلة

«بحيرة البجع»، بما هي صورة ل «إينانا»، ستمسي «كائنا دخانيا مستحيلا»⁴⁸⁵ ليس إلّا.

على أنها ستختار، في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، أن تلبس هويتها القدسية،

التي اكتسبتها في تاريخها الأسطوري العريق، ليضحي اسمها «قديسة»:

- يقذفني المقهى إلى المقهى طريد الريح والمطر

أبحث عن قديسة مصبوغة الشفاء والشعر

«وفي القرى الشتاء

يجلس بالقرب من النيران كالجذات ينشر اليدين

مشقق الكفين..»

يأكل من أصابعي الفراء

يفتر عن قديسة مصبوغة الشفاء والشعر⁴⁸⁶.

وإذا كانت قد انحازت، في قصيدة «قارة سابعة»، إلى اسم مغاير هو «زينا» فهي

ستمر، في قصيدة «الملكة والمتسول»، بجماع من التلونات الاسمية الدالة تبدأ باسم «ابتهال»:

- وجه ابتهال لهب في مدن الإغريق

ينهش في لحم يدي فيدياس

483 - «الطائر الحشبي»، أ. ش، ص 145-144.

484 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 219.

485 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 231.

486 - «الطائر الحشبي»، أ. ش، ص 156-155.

يفور في كأس أبي نواس

.....

وجه ابتهاج البقر الوحشي والوعول

هائجة تركض في جرحي.. ابتهاج وردة خجول⁴⁸⁷.

ثم تتلوهم أسماء «أفروديت»، و«فيدرا»، و«أوفيليا»:

- اللهب الجنائزي، اللهب الشريد

يحتضن الموجة، يبكي عريه وناره

يحمل لي محاره

تنشق عن فيدرا وعن أوفيليا في عتمة المغارة

عن الندى والجمر⁴⁸⁸.

ومع أن «أفروديت» تحضر هنا متلايسة مع كل من «فيدرا»، و«أوفيليا»، فإن استثمار قرينة المحارة يضيف على حضورها كامل ملموسيته الترميزية، ذلك أن أسطورة تخلق إلهة الحب والجمال الإغريقية، وأم «إيروس» - إله المتع واللذائذ -، سوف تجعلها تنبلج من زبد البحر لتحملها إثر هذا محارة صوب البر. سوى أن الأمر الأساسي في تقنّع «إينانا» باسم معادلتها الإغريقية هو استشارتها لامرأة من نفس عيارها، هذا ولأن أسطورة أدونيس وأفروديت فائقة الشبه بأسطورة دموزي وإينانا، مما لا يستبعد معه كون الأسطورة الإغريقية إن هي إلا محض اقتفاء لنظيرتها السومرية، أولنسختها البابلية، لأنها تنهض، هي الأخرى، على مكانية العالم السفلي وموضوعة الحب وثنائية الموت والبعث.

أما أن تنصهر، أي «إينانا»، في شخصية «فيدرا»، البطلة التراجيدية الإغريقية، فلعله تقمّص منها لواحد من أبلغ أدوارها المفجعة، ومرد هذا إلى كون «فيدرا»، زوج الملك «تيزيه» وعاشقة «هيبوليت» ابنه من زيجة أخرى، تجسد منتهى العجز الإنساني أمام صلادة العوائق والمحرمات، وإذ يراعي معشوقها أنها زوج أبيه المحرمة عليه يسوقها هي، بالعكس، عماؤها العشقي إلى الزج بالأب في جريمة قتل ابنه المفترى عليه، بل وليدفعها مستحيل حبها إلى الانتحار المأساوي مخلقة بهذا، لثلة من المبدعين المسرحيين كالإغريقين، سوفوكليس، ويوريبيدس، والفرنسيين، جان راسين، وجان كوكتو، مادة مسرحية غاية في الفريدة، والجزرية، والثرأ.

487 - نفسه، ص 191-189-188.

488 - نفسه، ص 193-192.

هذا ويصدد انصباها الموالي في شخصية «أوفيليا»، بطلّة مسرحية «هاملت» الشكسبيرية، فليس الأمر أكثر من تعنيف لاستحالتها الأثوية الثابتة. ف «أوفيليا»، رمز العفة والبراءة، ستجنح بها مخيلة المسرحي الإنجليزي إلى الجنون، فالموت، توكيدا منه على انتفاء إمكانية انقيادها، امرأة من هذا الطراز، إلى مدار فكر هاملت المتجبر وقلقه الوجودي المتداول.

ولن تترك موقعها الرمزي هذا في فضاء المسرحية الشكسبيرية إلّا لقاء حصولها على اسم بطلّة شكسبير الأخرى، «جوليت»، في مسرحيته «روميوجوليت»، إلحاحا منها على موتها، غاما كما «جوليت»، التي شاءت ملاقة موتها الرحيم بدل تحمّل تباريح حب تنقّص عليه أحقاد عائلتي العاشقين المأساويين وحزازاتهما الدفينة. وفي غضون مبارحتها لاسم «جوليت» لصالح اسم جديد هو «سميراميس» ستعمّد نفسها بتسمية «بياتريس»، حبيبة دانتي أليغيري التي بجلّ ذكرى موتها، كأرقى ما يكون التبجيل، في عمله الشعري الكبير «الكوميديا الإلهية». وإذن ها هي تغادر الجغرافيا العشقية الإيطالية لتشد الرحال إلى بلاد آشور، أي إلى الجزء الشمالي من موطنها العراقي وتخلع على ذاتها تسمية إحدى حفيداتها المتألفات أنوثة، وغواية، وملوكية⁴⁸⁹:

- لعلها، الآن، على فراشها كالطفل تستريح.

وجدتها مبتلة وعاريه

ممتدة بطولها في كسل وعافيه.

شممت في غرفتها هبة ريح آتية

من مدن مطمورة في غابر الدهور،

شممت في غرفتها مجامرا في سرر تقضي سميراميس

ليلتها فيها كنمر جائع حبيس⁴⁹⁰.

إنها ترتدي هنا الدلالة الآشورية لاسم حفيدتها الأصلي، ألا وهو «سامورامات»، الذي يفيد «سيدة البلاط»، كما أنها تتدثر بجموحها الجنسي الأسطوري وبسوددها الإمبراطوري، لكنها تقترض منها أيضا حتى الجانب الفجائعي في سيرتها العاطفية والسياسية، إذ أن حبها هوما سيلقي بزوجها، الحاكم السوري، في وهدة الانتحار لأنه لم يطق أن يتترعها منه قسرا

489 - إذ نالت «شهرة عريضة حيث صورت بكونها أجمل وأقوى وأكثر ملكات الشرق شبقا».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار شؤون الثقافة العامة، ط2، بغداد 1986، ص 405-404.

490 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 201.

ملك آشور «شمسي أدد»، في حين ستقوم هي باغتياال هذا الأخير، انتقاما لزوجها المنتحر واستفرادا منها بالسيادة على إمبراطورية مترامية الأطراف. وبهذا فهي تنغمر، في هذا الوضع التلوني، في تاريخ امرأة تقف على شفير هاوية عشقية رمزية مهولة تحكم بالموت على كل من يدنو منها ويتقاطع مصيره مع مصيرها.

وما دامت قد عادت، على مستوى التخيل، إلى موطنها العراقي فلا ضير في أن تغوص في لجة الزمن، من العصر الآشوري نزولا حتى الحقبة السومرية، وأن تنحدر، من حيث المكان، جنوبا، من نينوى إلى أوروك، لتحط الرحال في اسمها الأصلي وتنخرط في الصميم من سيرتها العشقية الذاتية، سواء ما جرى لها مع الفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»:

- قطفت ذات يوم

زهرتك الفريدة،

وكنت مثل الظبية المرهقة الطريده

غارقة في النوم.

وحينما أفقت من رقادك الطويل

وقلت: من خضّب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل ؟

تلطخت بالدم كل بئر،

وأترعت بالدم كل جرّه..⁴⁹¹

أوما وقع لها مع «الأنا الشعرية» في خضم لحظة عشقية لن يلبث أن ينكشف معها اسمها جليا:

- «هي ذي فوق السرير الملكي،

أنهكتها رحلة الصيد ووعثاء السرى.

آه اهبط كالندى فوق السرير الملكي

فإنانا وردة يعقد جفنها الكرى..⁴⁹²

أوما تنم عنه تلك التوبة العشقية المحمومة، المدعوة طقس الزواج المقدس، لما تقوم «الزوجة الملكية»، المتدبة لتجسيد زواج «إنانا» من «دموزي»، بترديد أغنية حب سومرية كانت «إنانا» تناجي بها زوجها الإلهي ليلة عرسهما المقدس:

- «أسرت قلبي عيناك كصقر جبلي

491 - نفسه، ص 205-204.

492 - نفسه، ص 205.

فأنا خائفة مرتعشه .
 الق بي فوق الفراش المخملي
 فأنا خائفة مرتعشه .
 ذق دلالي فهو كالشهد لذيد
 واعتصر كل قطوفي الدانيه
 وتنزه عبر حقل مورق أورايه،
 ذق دلالي فهو كالشهد لذيد .
 اقترب منه اقترب مثل رداء ..
 ثمري كالشهد حلو وجميل،
 ضمّ كفيك عليه كرداء ..
 ثمري كالشهد حلو وجميل .
 آه مولاي اقترب فهو لذيد
 وشهيّ كرضاب الشفتين،
 آه مولاي اقترب فهو لذيد
 وطريّ ناعم كالشفتين.⁴⁹³

وفي الحالات الثلاث تتوضع «إينانا» في الأفق العشقي الأولي الذي ارتسم لها في المتخيل الأسطوري السومري امرأة مكتملة الأنوثة والبهاء تسكب على لحظة الحب انشراحها وبهجتها الكونيين، لكن أيضا فائق إيلاهما وفاجعتهما، لأنها إن كانت في النموذجين الشرعيين، الثاني والثالث، تهب هذا الانشراح وتلك البهجة ملغومين بجفوتها الوشيكة، الأكيدة، فهي ستردهما، في النموذج الأول، بصّب لعنتها، مثلما مر بنا، على بلاد سومر التي ستلّم بها جائحة عظمى، ثأرا منها لشرفها الإلهي الذي لطخه الفلاح السومري العاشق، ذلك «أن انتهاك حرمة» الآلهة كان في نظر القدماء من الكباثر التي تستوجب العقاب الإلهي»⁴⁹⁴.

إن أوبة «إينانا»، المؤقتة، إلى مسقط رأس أنوثتها وبهائها المكتملين لسوف تقتضي من «الأنا الشعرية» ملاحقتها، رمزيا، إلى رحاب سومر ثم ارتداء أسامي وحيوات عشاقها أو معشوقها السومريين⁴⁹⁵، في تنعمهم القرين بسوء العاقبة. ف «في قصيدة «الملكة والمتسول»

493 - نفسه، ص 207-206.

494 - د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 84.

495 - ذلك «أن الحديث عن إلهة الحب والجنس يقودنا إلى الدخول في تفصيلات ما حفظته التأليف الأدبية

نشهد هذه الحالة من الاغتراب، والتواجد، والتوق للاتحاد بين اللذة والجمال، بين الجمال والأخلاق، بين النقص والمعرفة، بين الحب والجريمة «اغتناب البستاني للإلهة الحب إينانا»⁴⁹⁶. وكما تعمقت استحالتها المريبة، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، حين تقنّعها بأسماء: «باليرينا»، «مايا»، و«أوديت»، عمق المباعدة الدلالية والرمزية بين استهتار الرقص وباطنية الدروشة، فسئرها، في هذه القصيدة كذلك، وهي تتدرج بين أسماء: «ابتهال»، «أفروديت»، «فيدرا»، «أوفيليا»، «جوليت»، «بياتريس»، «سميراميس»، انتهاء إلى تسميتها الأصلية، «إينانا»، مصرة هكذا على الأزوار المستديم أزوار أبهة الملكية عن وضاعة التسول، وذلك استهداء بما يتكشف عنه عنوانها، «الملكة والمتسول»، من مفارقة غائرة، لأنه سرعان ما «تسلمنا

عنها بخصوص تعدد عشاقها وتنافسهم على كسب رضاها ويدومًا وصلنا من نصوص أدبية سومرية أن الإلهة إينانا كانت تحب فلاحا اسمه إنكي - أمدو ENKIMDOU وأنها كانت تفضله على غيره من عشاقها وبضمنهم الراعي دموزي «تموز» الذي كتب لاسمه أن يقترب باسمها فيما بعد وأن يذيع صيته بسبب ذلك في كل زمان ومكان».

- نفسه، ص 85.

فقد «كانت المغامرات العاطفية للإلهة إينانا «عشتار» موضوعا محببًا لنفوس الأدباء السومريين والبابليين. ويفهم من المآثر السومرية والبابلية أنه كان لربة الحب والجنس عشاق كثيرون غير أنها لم تخلص في يوم ما لأَيٍّ منهم. ولعل خير ما يستشهد به بهذا الخصوص ما قاله كلكاش، ملك الوركاء، عنها عندما انفجر غاضبا في وجهها وراح يعدد لها عشاقها واحدا واحدا ويذكرها بالمصير السيئ الذي انتهوا إليه بسببها. وكان آخر من ذكرهم كلكاش في تلك القائمة الطويلة هو الإله الراعي دموزي الذي كتب لاسمه أن يخلد عبر العصور وأن يذيع صيته في كل زمان باعتباره من أشهر أحبائها ومن ثم زوجها لها وأخيرا بسبب نهايته المحزنة التي تمت على يدها».

- نفسه، ص 86.

وتما يذكر في هذا المضمار أن رفض غلجامش الزواج منها، كما يرد في الملحمة، سيؤدي بها إلى التضرع لأبيها الإله أنو، وأنها الإلهة أنتو، فما كان منهما إلا أن سلطا عليه ثورا سماويا جبارا سيدخل معه في عراك، يمجية صديقه إنكيديو، انتهى بانتصارهما عليه.

هذا «ولم يكن التخوف من «اتصال» الإنسان بالآلهة مقتصرًا على أساطير سومر، فهناك أسطورة يونانية تذكر أن الإله زيوس، إمعانا منه في إهانة الإلهة أفروديت، فإنه أوقعها في حب رجل من البشر هو الملك الوسيم ANCHISES، وفي إحدى الليالي جاءت الإلهة أفروديت إلى المكان الذي ينام فيه الملك وهي متنكرة بزي فتاة فريجية، فقضت الليلة معه دون أن يعرف هويتها، وعندما أرادت أن تنصرف عند الفجر كشفت له عن حقيقتها فتملكه ذعر شديد لأنه كان يعرف ما ينتظره من عقاب بسبب «اتصاله» بالآلهة. وقد طمأنته أفروديت بأنه سوف لا يصيبه سوء إذا ما كتم الأمر في نفسه، غير أن الملك شرب الخمر ذات ليلة فلعبت في عقله وأنداك أفشى ما حدث بينه وبين الإلهة أفروديت فأنزل الإله زيوس عليه الصاعقة عقابا حتى صار لا يقوى على الوقوف على قدميه».

- نفسه، ص 85.

المملكة الممنوعة إلى ملكة مستحيلة»⁴⁹⁷ لا رجاء في القبض عليها.

في قصيدة «الطائر المرمي» سيرتكن بها مزاجها التلوني، ثانية، إلى رمزية «أوفيليا»، إلا أنها، أي هذه الأخيرة، ستختار أن تطل علينا، هذه المرة، امرأة عصرية، من صلب زمننا، من خلال كوة تؤسسها إعادة بناء، تناسية، تقوم بها القصيدة مادتها أغنية كانت ترددها «أوفيليا»، وقد مسها الجنون، ضمن مسرحية «هاملت»:

- «إنها الآن، وفي مبسمها العاج لفافة،
تشرب القهوة أو تجلس عند المعزف الضخم القديم،
ترتدي سروالها الضيق حتى الموت، تلتف بظل
من خرافة

أوبحلم أزرق طوع يديها قصر بلور وغر وزرافة
وعلى شطآنها ينتحب الصفصاف والطيور اليتيم،
هاك زهر الشجن الناعس، لم يلمسه طل أونسيم،
هاك يا طفلي أقحوانه

شمعة في كل حقل تتوهج،
قلت، لو أعطيته بعض البنفسج
غير أنني لم أعد أملك شيئاً منه، خذ مني أقحوانه.
وأنا أبحث عن طير الرماد
في لهب الجسد الفاني وأدغال السهاد
ومجرات القرون الباردة
ألق يشعل وجهي في تراب المائدة»⁴⁹⁸.

أما في قصيدة «الرابعة الثانية» فسئلها، عقب اتشاحها العابر بلقب «امرأة القيصر»، تروم اسماً آخر هو «تاييس» - عاشت قبل القرن الخامس الميلادي - البغي الإغريقية ذات الجمال الصاعق التي انقلبت بها الحياة إلى التقوى على يد أحد الرهبان. فقد تخلت عن ثرواتها التي كدستها عن طريق البغاء ثم اعتزلت الناس في دير، باكية ثلاثة أعوام ندما وحسرة على ماضيها المدنس، لتموت بعد خروجها المتشوف ثانية إلى بريق الدنيا. وعليه فخلف اسم

497 - إبراهيم فتحي: نقد القصائد، «الملكة والمتسول» حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأداب»، س 17، ع 11، نونبر 1969، ص 66.

498 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 226-227.

امرأة مشتة بين الجسد والروح، بين الإثم والطهر سوف يروق ل «إينانا» أن تختبئ هذه المرة، متوسلة في استارها وراء مضاعفتها الإغريقية ب «فتاة جميلة تعمل بائعة في أحد محلات شركة باطا لصنع الأحذية»:

- وجهي

اصطفته المليكة، أجلستها، ذات قرن
بحجري، وحدثها عن أبي والشقوق التي
خلفتها المناجل في راحتيه، فقالت، وقد
شدني ساعداها طويلا: «تباركت يا طفلي
الهمجي، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..
ومعشوقتي امرأة في الثلاثين مرت عليها
القرون ولما تزل في الثلاثين، في النخل
تغلي الظهيرة والرّز يشق نديان، جاءت
تراودني، بالفخذين ممتلئين، افترشنا
السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين
قرنا أرد المغول عن امرأة القيصر، انشقت
الأرض، ردت إلى الكهوف أنين الوحوش
التي انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون،
احتطبنا غصون الصنوبر، دارت بنا السفن
الكوكبية أفزعنا حين حطت تألق تاييس
صرنا تماثيل في الكوكب المعدني، انفتحنا
زنابق في الكوكب الزنبقي انفتحنا، انفتح
أيها الزمن الطحليبي.....

.....

تاييس غبار راكد في غرفة الفندق، في
مخزن باتا امرأة تعجز عن تكويرها قبضة
فيدياس، احتضنا الطين في عصر الجوّاري
الشقر.....

ها هي إذن تداري محتدها السومري، موشومة بتمزق «تاييس» بين إغواء الشهوة وسحر الإيمان، لتحلّ، بدلا من حلولها في الغمر الروحي لأحد معابد سومر، في الكساح الروحي لأحد مرافق التسليع والاستهلاك في العصر الحديث، إذ «هي اليوم صبية تجلس وراء مخزن من مخازن باتا.. وجه يحتوي كل جمال العصور»⁵⁰⁰، مثلما يمكن أن ترى مقحمة، خارج مقامها الأليق في طزاجة «إيدن» السومرية ونضارتها، في ابتئاس أيّ فضاء كان من فضاءات المدينة الحديثة:

-.....أيها الكاهن
الحجري.. البغي المقدسة الآن في
الطائرات مضيفة أوسكرتيرة في
المكاتب، مرّ المغول على ثديها الجبلي،
اسمها اليوم غير اسمها السومري، ولكن
لي في انحناء حاجبها رحلة في هشم
الزمان، انتشرنا معا في دخان المجامر،
في أيّ آجرة وجهها؟⁵⁰¹

ومثلما عجز «الراهب» عن إنقاذ «تاييس»، في رواية أناطول فرانس «تاييس»، وفشل «هرمان» في إنقاذ «فاينا»، في مسرحية ألكسندر بلوك الشعرية «أنشودة القدر»، سوف لن تستطيع «الأنا الشعرية» مدّ يد المعونة إلى «إينانا»، وتخليصها، بالتالي، من ضروب التشوه التي ألحقها بها الزمن، أما الشاعر فليس في مكتته، بإزاء حالة اليأس هذه، سوى أن «ينعي الجمال السومري الذي شوّه الغزاة عبر التاريخ»⁵⁰²، وصيّره المنطق البارد للعصر الحديث طاقة أنثوية محجوزة في ردهات المخازن والمكاتب والإدارات..

إن اسمها سيصبح، في قصيدة «الإقامة على الأرض»، «جاكلين»، لكن أما وقد أفصحت «الأنا الشعرية» عن اسمها الأورفي، ضمن قصيدة «هبوط أورفي»، فإن المستلزم تروياوي، في التجربة الشعرية، لن يلبث أن يزودها، ولو إضمارا، في هذا الموقف العشقي بتؤري بتسميتها السومرية الأصلية:

500 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 228.

501 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 240.

502 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 160.

- «في رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت في الأربعين، انسللت إلى النخل
والسنبل العشب يتل أخضر أسود، في
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترقمي كل
يوم على قدمي، الشتاءات تلتف في
القش، في قبضتيه حنين قديم إلى فخذي
الممتلي، واحتوتني ذراعان أكثر جوعاً من
الدود في قبره الفارغ، العشب يتل في
قبضتي، انحدر أيها الماعز الجبلي، انحدر
أيها البقر المتوحش، مسكونة منذ عشرين
بالبقر المتوحش مسكونة كنت الماعز الجبلي»⁵⁰³.

وبما أنها لا تكاد تثبت على حال فإنها ستولي، من فورها، هويتها ناحية امرأة تنعتها قصيدة
«الدورة» ب «سيدة المكرفونات»، إيماء منها إلى كونها مذيعة:

- تركض ثيران آشور هائجة أو تحلق مثقلة
بالملفات، تجتاح ساحات أكتافها بالحوافر،
سيدة المكرفونات يمسح أصباغها العرق
الآن في شقة،

«إنني بعدها ضائع.. في

سراويلها تتقن الرقص مزهوة

يقفل السيرك أبوابه والكلاب

الصديقة تسألني عن رنين

الخلاخل في ساقها، حين

أشرب تحلم بالنار مشبوبة

في البراري.. الشتاء المبكر

فاجأنا في الضواحي بزخاته

فاحتمينا ببهو المحطة»

خضراء، خضراء إنني أحبك خضراء، وجهك

في لهب الصاغة المتراقص، يوصي على قدح
آخر، يسرع الخطو، يدرك آخر باص ويشتم
في نومه السائق المتعجل والزيفون⁵⁰⁴.

ثم تعود إلى لقب «السيدة السومرية» الذي تضيفه عليها قصيدة «زيارة السيدة السومرية»،
كنوع من الإلحاح على نسبها السومري:
- مرات في الممشى أتبين خفق حذائك سيدتي
أتبين صوتك، مرات، في ثرثرة الغرف الأخرى
أتبين من لمحاتك شيئاً منفلتاً في وجه ممثلة
أوعابرة عجل، لا أعرف شيئاً عن آخر دور
تمثيلي كلّفت به، لا أعرف شيئاً عن أثوابك
في حفلات السهرة، لكنني في وجهك أقرأ
أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل
تتلمس أيدينا في البدء ونسحبها، ونقرب
وجها من وجه، وتروّعنا صيحات طيور البحر
وخفق الأجنحة البيضاء.....⁵⁰⁵

ففي هذه القصيدة استهوى «إينانا» أن تؤم لحظتها العشقية مع «الأنا الشعرية» حاملة
لقبا يشع نخوة، ونبلا، ورفعة، «وكما لو أن الإله جوبتر قد مس بإصبعه آدم فبعث فيه الحياة كما
صوره مايكل أنجلو، فعلت السيدة السومرية بالشاعر حين مست قريته وذاته بعصاها السحرية
فأيقظت فيهما روح الزمن الماضي»⁵⁰⁶. ومن خلال انزوائهما الثنائي، الرمزي، تنبلج ملامح
إقامة كونية، حلمية، يستلناها، غصبا، من سديمية الزمن والمكان اللاشعريين، ومن شراستهما
كذلك، ف «ترين السكينة لأن غرفة خيالية تنشأ حول جسدنا الذي يخالجه الظن بأنه مختبئ
حين نزوحنا إلى ركن ما»⁵⁰⁷.

أما في قصيدة «آخر مجانين ليلي» فستجرح نحو تسمية لا تقل إشاريتها في شيء
عن سالفاتها، ألا وهي «ليلي الإذاعية»، مؤكدة، من جهة، تسمية «سيدة المكرفونات» التي

504 - نفسه، ص 291-290.

505 - نفسه، ص 294-293.

506 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 359.

507- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 131

مرت بها قبل هنيهة، ومتجاوبة، من جهة أخرى، مع انتقال «الأنا الشعرية»، بدورها، إلى قناع «معنون ليلي»، لتستعاد بهذه الكيفية، عبر القصيدة، قصة الحب العذري العنيف، الممض، واليائس، الذي جمع بين «ليلى العامرية» و«قيس بن الملوّح»، أي بين امرأة منعت باسم التقاليد من الاقتران بعاشقها وهذا الأخير الذي انتهى إلى الجنون والته في عرض الصحراء. إثر هذا سوف لن تتعاس عن استرداد نسبها السومري الذي أبدلته، لحين، بتسمية «ليلى الإذاعية»، كما قلنا، وذلك ضمن قصيدة «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»:

- الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا، لمسة منك سيدتي
أنزلتني إلى باطن الأرض أبحث عن كاهن
من أريد ويباركنا في الممر الإذاعي، في
غرفة حوصرت بالأوامر تنمو فعلن فعلن
فعلن أتركيني أطوقك خصرا إلى أبد
الدهر أو أنتشر لها في هسيم البراري⁵⁰⁸.

على أن نفس الشيء هوما تواجهنا به قصيدة «في الحانة الدائرية»، إذ سينكشف أمرها بناء على حضور كل من «أورفيوس»، و«إنمركار»، في فضائها. وعندما ستفارق نسبها، كالعادة، فلكي تتزيا هذه المرة بهوية «سوزيت غونتارد»، حبيبة «فريدريش هولدرلين» الملقبة في شعره بـ «ديوتيمّا»، ومن ثم «توحد السيدة «سوزيت جونتارد» التي يعمل هولدرلن مدرسا في بيتها، هذه السيدة التي يعدّها غريبة في هذا العالم ومنتمة إلى عالم إغريقي آخر، تتوحد برتبة الحب «إينانا» السومرية⁵⁰⁹.

وفي نفس المضمار التحولي سنراها، في قصيدة «الرابعة الثالثة»، تتلون عبر مجموعة من الأسماء والألقاب الأنثوية الكفوة يتصدرها اسم «نفرتي»⁵¹⁰، الملكة المصرية القديمة الذائعة الصيت ومضرب المثل في الحسن الأنثوي، زوج «أختاتون» أحد أعظم ملوك الفرعنة، بل وأحد الملوك / الشعراء، بحيث سيخلّد ذكره بقصائده التبتلية الهاجسة بمعتقد الديني التوحيدي:

- من ذا ؟

نفرتي في آخر

508 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 317.

509 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد 16، ع 3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص 172.

الليل تنجذب عنها القرون الغبار، انزعي
عنك هذا النقاب الهاللي، هل تسمحين؟
المساحيق في هذه العلبة، الكركدن عزوف

عن الشاحبات، اصبغي جيداً.....⁵¹⁰

وبعده يأتي لقب «امرأة العزيز» - زليخة - عاشقة النبي «يوسف»، مردوفاً إليه اسم «البغي المقدسة»، المستثير لعرقها السومري الذي لا مندوحة لها عنه وإن أدمنت التكر والاستتار:

- وقربتني امرأة العزيز، والدمقس يشوي
راحتي، اندفقت أفخاذها المليئة، البغي
في التاكسي، انتشرنا كالصدي في هدأة
الشوارع الشتوية، الساعة دقت دقة
فدقة في البرج:

«هل تسمح أن تعبرني

لفافة...»⁵¹¹.

ثم لتنتقل، عقب ذلك، إلى اسم «تمارا»، بطلة الخرافة الشعبية الجيورجية التي كانت
تستفرد كل ليلة بعشيق، ولما تنال وطرها منه تأسره إلى حين بداية تصرّم الظلام فتلقي به رأساً
من أعلى برجها، حيث كانت تقيم، إلى مجرى مائي هادر ليموت غرقاً:

- ترنو تمارا إلى وجهها

في مرايا المغاسل، في ثوب خادمة
في المطاعم تأتي إلى السائح القروي
بشبانيا، كنت آخر أسرى القبائل في
البرج، أوقفقتها عند باب المحطة، يطفو
على وجهها اللهب الغسقي، انحدرنا مع
السلم الهابط،

النخل يأوي إلى غرفتي الآن

ينشر أكفانه القمرية⁵¹².

510 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 329.

511 - نفسه، ص 333.

512 - نفسه، ص 343-342.

في قصيدة «التحول» ستقوم بالتناوب على ثلاثة أسماء أخرى إضافية هي: «دونا إيزابيل كويوس»، امرأة لوحة الرسام «فرانيسكو دي غويا»، و«ناستاسيا فيليوفنا»، بطلة رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، و«بياتريس»، حبيبة «دانتى أليغيري»، بينما ستعتمد، في قصيدة «أوراسيا»، إلى الحلول في ذات «طبيبة أسنان روسية» نحت لها الشاعر التسمية التي تعنون القصيدة، وسيان تقبلناها باعتبارها، أي التسمية، أنثوية أوبصفتها نتاجا لمزج الاسم القاري «أوريا» بنظيره «آسيا» فإن ما هو مؤكد هو تضمنها لنبرة رقيقة، ملساء وناعمة، تنأى بها عن أي استخشان ترميزي محتمل:

- أسمع خطوا

بطيئا ولا أتبيّن شيئا، وأسأل

صورة أوقفنتي مرارا، ولكن أكثر من

زائر قال: لما تنزل عند موضعها ذاك،

أجهد عيني لكنني لا أرى وجه عاشقتي،

.....

المطاعم تعلن رقصاتها، الضوء يخفت

أذكر وجه الخفيرة منزلقا، دوغما دهشة

فوق معطفها الفرو، في الغرفة التف

غيم من التبغ، نشرب شيئا؟

«ونسمع شيئا من

الجاز.....»⁵¹³

ضمن هذه القصيدة إذن «توحد المرأة الأسبوية المشبوبة بالمرأة الأوربية الشقراء شكلا وعمقا، جسدا وروحا، ثم يلتحم هذا المزيج الخلاسي بطبيبة الأسنان السوفيتية الفريدة الجمال، التي التقى بها الشاعر عن طريق الصدفة في يوم ممطر، ويصبح «النموذج الكامل» للمرأة في هذه الحالة هو النموذج الهارب العصي المتوحد في آن، حيث يجمع في لحظة واحدة بين أبعاد شتى في الزمان والمكان»⁵¹⁴، ومن ثم فإن «قصيدة «أوراسيا» نشيد جنوبي تتألق فيه اللغة

513 - «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 371-368.

514 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد 16، ع 3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص 172.

والصور، وتتداعى الاستذكاراات وكأنها آتية من عصور سحيقة⁵¹⁵. ولكونها تفضل أن تتعدد أسماؤها حتى داخل حيز القصيدة المفردة، على شاكلة ما سبق أن رأينا، فإنها ستتقلب، تلبية لهذا النزوع، في قصيدة «عين البوم» بين أسماء «ديوتيماء»، و«ناستاسيا فيليوتونا»، و«مرغريت / هيلانة»، إضافة إلى «دولسيني دي توبوسو»، وإن بشكل خاطف في الحالة الأخيرة، هذا ريشما يحين أوان توخذها، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، مع «جنان»، حبيبة الشاعر العباسي، إذ نجده، أي حسب الشيخ جعفر، «يخصّص لبحث أبي نواس عن النشوة الأزلية قصيدة مهمة هي «هبوط أبي نواس»، ففي كل أرض ثمة جنان المعشوقة وفي كل حان أيضا ولكنها لا ترى ولا تلمس»⁵¹⁶، لأنها كينونة متعالية تستبصرها المخيلة مستحيلا أكثر منها ممكنا:

- أفق أيها المتكوّم في فجر
خمارة: عندنا نبأ عن جنان،
معا نفتفي ركبها المتراقص في
غيمة من غبار
وما اقترب الوجه من وجهها في طوافك،
لكنه الوهم ديدنا⁵¹⁷.

ثم أوان اندغامها في اسم مغاير هو «سومين»، وذلك في قصيدة «النيزك»:
- الضغطة في الباص
على الكف التقاء غابر
في اللهب البكر، ارتجاج
الشفة، البوح صدى
زلزلة في كوكب منقرض،
في الكهف باق حجر
يحمل شيئا من تقاطيعك
خطته يدي، في الصخر

515 - طراد الكبيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص 101.

516 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 158.

517 - «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 420-419.

رجع منك:

أنثى تتلظى رغبة، تجأر في الريح
الجليدية، عودي امرأة سومين، عودي
امرأة،

تعول عندي أعصر بائدة، وجهك
في الماء الذي أشرب، في المرأة، عصف
من براكينك في أوردتي،
وجهك عندي
الصخر والبحر⁵¹⁸.

وفي قصيدة «هي الذهبية المتسولة» سترندي، كما جرت بها العادة، لقبا تمجيديا يليق
بمكانتها الرمزية ألا وهولقب «المليكة»:
- تنبئه البومة المستكنة في وكرها،
«في اتجاهي تلق المليكة في
كهفها الذهبي ممددة في انتظارك
تكشف عن وجهها غبرة الأعصر
الميتات.. انحدر في اتجاهي»

.....

وتخفق أغربة في سراويل:

«نخبك نرفع أقداحنا فاقرب
فهي في زينة العرس، في ثوبها
الأبيض المتلألئ»⁵¹⁹.

وبينما ستقرّ مشيئتها على اسم «عنيزة»، حبيبة «امري القيس»، في قصيدة «من
مذكرات امري القيس في بيزنطة»، سنلقها، في قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، وقد أشاحت
عنه لصالح تسميتين اثنتين هما «البغي»، و«أوديت»:
- من أين هذي القبرات ؟
من أين هذي الجمرة الخضراء في عيني بغّي

518 - نفسه، ص 435-434.

519 - «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 17-16.

نادمة ؟

وكتبت أغنيتي على أبواب بابل
قمت: انهضي أوديت ريشك في رياحي
خبيا أشته وأطوي اليد ممتطيا نعامه
نعلتها قلبي وأسرجت الشמוש
في كحل عينيها،

وأشعلت المسارح⁵²⁰.

وذات المزاوجة الاسمية ستكرر في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، بحيث ستجمع بين تسميتي «البغي» و«ناستاسيا فيليوتونا» هذه المرة. غير أنها وهي تعلن عن نفسها، في قصيدة «خطوات»، من خلال اسمها البابلي «عشتار» سوف لن تتوانى عن إردافه باسم «وفيقة»، امرأة بدر شاكر السياب المتخيلة، واسم «بلقيس»، ملكة سبأ، وذلك في انتظار أن تتوسل، ثانية، باسم «نفرتي» في قصيدة «سقط الجروف»:

- يبدأ التاجر في النادي العقاري

عزفه السحري في مزمار بومه

حيث موزارت مقروور الأنامل

فقلت في وجهه سوق الخضضر

حيث غليون المكاول

ينث الزرقة في وجه نفرتي الملطخ⁵²¹.

ثم لتحول، في قصيدة «عائر الضباب»، إلى امرأة اسمها «شهرزاد» فينة و«أوميت» فينة أخرى، في حين ستندس، في قصيدة «حورية البحر»، في تسمية «حورية البحر»، أي ضمن التسمية عينها التي اتخذت عنوانا للقصيدة، والمحيلة، كما هو معلوم، على المرأة / نسمة الخرافية:

- هي ذي الجميلة في طرقات المرفأ

وقد اجتذبتها أضواء الشاطئ العكره

تتجول كالسائر في رقاده

520 - نفسه، ص 34-33-30.

521 - نفسه، ص 84.

بغداثرها الخضر المحلولة مبتلة تهتدل
وبأهدابها الذهبية مرخاة كجبال الأشعره
وبزرقة عينيها الغرقه
ما الذي تفعل حورية البحر في هذا العالم ؟
ما الذي تفعلين
يا حورية البحار الجميله ؟
أمريضة حبًا تتسكعين ؟
أي فتى آدمي أشعل فيك الرغبة والتهند ؟⁵²²

وَمَا لا ريب فيه فإن هذه التسمية بالذات تمثل أحد التظاهرات الناصعة للآوعي
الرؤياوي في التجربة الشعرية، وسواء من زاوية دلالتها، المتصلة بامرأة / سمكة لم يكن لها من
وجود إلا في خيال البحارة والصيادين القدماء وبالتالي ما عدا في الحكايات الخرافية، أو من
حيث تموقعها في نقطة قريبة من النهاية النصية للمتن فهي تكثف، أشد تكثيف وأبلغه كذلك،
استحالة امرأة أسطورية مثل «إينانا»، وتعذر العثور عليها وإن زحرت أسماؤها وكنياتها
وألقابها. فها هي تستعيد، في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، نفس الاسم، «سومين»،
الذي ركبته في قصيدة «النيزك»، لكن والتجربة الشعرية رهن الانسداد، تزامنا مع آخر قصيدة
في المتن، وهي «تهجدات»، فليس مستغربا أن تتوَجَّ سلسلة تحولاتها بتسمية «شبعاد»، ملكة
مقابر أور السومرية، راسية، بهذه الكيفية، في اللب من الحقيقة الرمزية التي أرادت لها الرؤيا
الأورفية، هذه الرؤيا التي لا معنى لها إطلاقا خارج حقيقة الاستحالة، بله الموت:

- وقالت عصافير كوخ قديم:

«له في جناحي مثوى

له في دعائي الصباحي هذا الفضاء الرحيم..
وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني!

دعوني أوسده زندي وألبسه تاجي..
«وفي الريح هذا الرنين القديم»⁵²³.

من «خولة» إذن إلى «شبعاد» كانت رحلة «إينانا» التي أتينا على توصيف تعرجاتها

522 - نفسه، ص 101.

523 - نفسه، ص 124.

وتمفصلاتها، وعلى غط ما قمنا به إزاء تحولات أورفيوس نود أن نسطر، بصدد تحولات إينانا، الاستخلاصات التالية:

x لعل أولى الملاحظات في هذا الشأن هي أن من بين الأقنعة والرموز، التي مرت بها إينانا، ما يرد صريحا باسمه أو بلقبه، أوبهما سوية. من ذلك «خولة»، و«سعاد»، و«تيتانا ألكسندرفنا»، و«ناتاشا»، و«سفيتلانا»، و«أوديت»، و«نوال»، و«منيرة»، و«باليرينا»، و«مايا»، و«قديسة»، و«زينا»، و«ابتهال»، و«فيدرا»، و«أوفيليا»، و«سميراميس»، و«إينانا»، و«أمرأة القيصر»، و«تاييس»، و«جاكلين»، و«سيدة المكرفونات»، و«نفرتيتي»، و«أمرأة العزيز»، و«البغي»، و«تمارا»، و«أوراسيا»، و«ناستاسيا فيليوفنا»، و«جنان»، و«سومين»، و«وفيقة»، و«عشتار»، و«شهرزاد»، و«أوميت»، و«حورية البحر»، ثم أخيرا «شعاد».

وفي المقابل هناك أقنعة ورموز أخرى، من بينها جزء من هذه التي ذكرنا لكن ضمن سياقات مغايرة، تنكشف بناء على معطيات وقرائن تؤول إلى فضاءاتها المرجعية المخصوصة. ف «سالومي» تتلامح توسطها بنفس المعطيات والقرائن المحيطة لمقتل «يوحنا المعمدان»، في قصيدة «الصخر والندى»، بمعنى من خلال قصة الرأس المقطوع والموضوع في طبق من فضة، بينما تتراءى «أفروديت» بفضل قرينة المحارة، و«جوليت» ارتكازا على حادث تكسير «روميو» لباب القبر الذي كانت ترقد فيه، و«بياتريس» انطلاقا من مجاز «زهرة الذرى في ظلال برناسوس» الذي استثمره دانتى الليغيري، قبل أن يقترضه منه الشاعر، في جزء المظهر من «الكوميديا الإلهية». أما «إينانا» فيتم استنساخها توسلا، أول الأمر، بحكاية اغتصابها على يد الفلاح الأسطوري السومري، «شوكليتودو»، وفي المرة الموالية توسلا بأغنية الحب المرددة في طقس الزواج المقدس، وذلك مثلما هوقائم في قصيدة «الملكة والمتسول». وفي نفس الإطار مستجلي «أوفيليا»، في قصيدة «الطائر المرمري»، أساسا عبر ما كانت تترنم به من غناء، شبيه ما فعلته في مسرحية «هاملت» حين فقدانها لعقلها، في حين سيكون نهوض سيماء «إينانا» من جديد، في قصيدة «هبوط أورفي»، استجابة ضمنية لإعلان «الأنا الشعرية» عن اسمها الأصلي، وفي قصيدة «في الحانة الدائرية» بأثر من قرينة «أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم»، التي ترتد إلى السونيتة السادسة في ديوان «سونيتات إلى أورفيوس» لراينر ماريا ريلكه، ثم قرينة «اجعليني، إذن أتملّ المزار، اجعليه أمامي مفتحا» المحورة عن توسل «إينمركار» العشقي إليها، لذي يقول فيه: «اجعلي معبد أبزوالمقدس يظهر لي كالكهف»، والمقتطف من إحدى قصائد خب السومرية.

هذا وستتمظهر «ديوتيماء»، داخل القصيدة نفسها، توازيا مع التعبير الشعري: «تتغربين إلى الأرض صامتا في النهار الجميل»، المتعلق، على نحو واضح، مع صيغة تعبيرية

مشابهة مستقاة من قصيدة «ديوتاما»، من ديوان فريدرش هولدرلين «قصائد غنائية». وفي نفس الاتجاه ستنخرط «دونا إيزابيل كوبوس» في فضاء قصيدة «التحول» اعتمادا على قرينة «أندركر وجها حاول كويا القبض على شيء منه»، أمّا «ناستاسيا فيليبوفنا» فمبدئيا جراء استفهامها، ذي الأصل الروائي، «أتعرفني؟ لكن خبرني ما معنى هذا؟ فأنا أندركر وجهك، لكنني ما كنت هنا من قبل»، بما أنه يعود بنا فورا إلى ذلك الصنف من التحويلات الذي جرى بينها وبين عاشقها «الأمير ميشكين» في تضاعيف رواية فيدور دوستويفسكي «الأبله». وفيما يتعلق بـ «بياتريس» فإنّ تظهرها يدين، مثلما نلمس، إلى ما يتداعى من تعبير «وحيث تعيد الأسمية المتلاشية الصفراء الملاحين إلى الشيطان»، الذي يقودنا، لمرة أخرى، إلى جزء المظهر من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري. وإذا كانت «ناستاسيا فيليبوفنا» ستندرج إلى قصيدة «عين البوم»، مصرّحا باسمها، مثلما سلف وأن يّنا، فإنّ كلّاً من «ديوتاما»، و«مرغريت / هيلانة»، علاوة على «دولسيني دي توبوسو»، سيقتحمن القصيدة من باب ملازمتهم الأكيدة لأفئدة: «مينون»، و«فاوست»، ثم «الدون كيشوت»، المتآزرة مع قناع «الأمير ميشكين» في تمرير الصوت الرؤياوي لـ «لأنا الشعرية»، وذلك على الغرار ممّا ستفعله «عزيرة»، في قصيدة «من مذكرات امرئ القيس في بيزنطة»، وأيضاً «ناستاسيا فيليبوفنا»، في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، المستجلبتين، كليهما، وبشكل تلقائي، صعبة قناعي الشاعر الجاهلي، والبطل الروائي، المؤتمنين للقصيدتين، بينما سيأتي لـ «بلقيس» الانتساب إلى المدار التخيلي لقصيدة «الخطوات» بواسطة قرينة «بلا سبأ ولا نبأ» المختزلة لخيوط قصتها الدينية والتاريخية.

× إن هذه التحولات تتوزع بين ما هو قدسي، «قديسة»، وما هو عهري، «تاييس، البغي»، وما هو أسطوري، «أفروديت، فيدرا، إينانا، ديوتاما، هيلانة، عشتار، شبعاد»، وما هو خرافي. «تمارا، شهرزاد، حورية البحر»، وما هو تاريخي، «سالومي، سميراميس، نفرتيتي، امرأة العزيز. بلقيس»، وما هو واقعي - متخيل، «تينا ألكساندرفنا، ناتاشا، سفيتلانا، نوال، منيرة، مايد زينا، جاكلين، ليلي الإذاعية».

هذا من جانب، أما من جانب آخر فإنها، أي هذه التحولات، تشرك في ألبها جمعة من الأسماء الأنثوية المحسوبة سواء على أعمال شعرية، «خولة، بياتريس، جان، عزيرة، وفيقة، أوميت»، أو روائية، «ناستاسيا فيليبوفنا، دولسيني دي توبوسو، سومين»، أو مسرحية «أوفيليا، جوليت، مرغريت»، أو موسيقية، «أوديت»، أو تشكيلية، «دونا إيزابيل كوبوس». وذلك من غير انتفاء إمكانية انتماء البعض من هذه الأسماء إلى أكثر من حقل تعريفي كحالة «تاييس» التي تنتمي إلى حقل الرواية - «تاييس» لأناطول فرانس - وإلى حقل المسرحي - «أنشودة القدر» لألكسندر بلوك -، و«ديوتاما» التي نجدها طاغية على قسط وف

من شعر فريدرش هولدرلين زيادة على تنفيذها في روايته «هيبيريون» و«هيلانة» التي تقاسم «مرغريت» البطولة النسوية في مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، و«تمارا» المستثمرة، مثلاً، في قصيدة «تمارا والمارد» لفلاديمير ماياكوفسكي، و«عشتار» التي تمثل في العديد من قصائد الشعراء العرب التمزوين، ثم «شهرزاد» التي تشكل، كمثال من بين العشرات، موضوع أوبرا «شهرزاد» للموسيقار الروسي ريمسكي كورساكوف.. أو إمكانية تناولها من لدن أكثر من مؤلف واندراجها، بالتالي، عبر أكثر من نص، داخل الحقل التعبيري الواحد، كما هو الشأن بالنسبة لـ «فيدرا» التي تحضر في نصوص مسرحية لكل من سوفوكليس، ويوريبيدس، وجان راسين، وجان كوكتو.

x كما حصل في تحولات أورفيوس فإن هناك قصائد تراكم أكثر من قناع أورمز يخص إينانا، الشيء الذي يمنحها، أي القصائد، صبغة محافل تقنيّة أو ترميزية تؤشر، بفعل انضغاط حملتها، على نوع من التوتر في حركية التحول، وأيضاً على عدم اطمئنان امرأة التجربة الشعرية إلى أيّ من الهياكل الأثوية التي تقتنيها في سياق تبدلاتها، رضوخاً منها لوازع الانسحاق أو التلون الذي يمثل أساس هويتها.

وفي هذا المنحى يمكننا الاستدلال بقصيدة «الملكة والمتسول» التي سوف تندرج فيها من تسمية «إبتهال» المتطلّبة، لاعتبار رؤياوي جازم، أو، بالأحرى، المتعالية المتضرع إليها لذات الاعتبار، إلى «أفروديت»، ربّة الحب والجمال الإغريقية، إلى «فيدرا»، المحرّمة على معشوقها والمختارة لاحتفائها، إلى «أوفيليا» الجميلة، البريئة، والمنذورة للموت، إلى «جوليت»، العاشقة / المعشوقة التي يجسد موتها وصمة عار في جبين مؤسسة الأسرة، أيّا كان زمنها ومكانها، إلى «سميراميس»، الأنتى الجامعة بين بذخ الجسد وعنفوان السلطة ومجدها، وصولاً إلى تسميتها الأصلية، «إينانا»، المثل الأثوي الكوني الأعلى⁵²⁴. كما يمكننا الاستشهاد بقصيدة «الرباعية

524 - في امتداح محاسنها، وقرائحها، ومهاراتها، التي يبنّي عليها كمالها الأثوي يقول مقطع «أعطاني أبي آتكي النواميس المقدسة» من أسطورة «إينانا وآتكي» السومرية:

- أعطاني الكتابة

أعطاني فن عمل الحب

أعطاني الكلام

أعطاني فن الغناء

أعطاني العائلة الملتمة الشمل

أعطاني إضرام النار

أعطاني إطفاء النار

أعطاني فن الحنان

أعطاني الأذن المصغية

أعطاني الانتباه

الثالثة» التي تراوحت فيها تسمياتها بين «نفرتيتي»، نموذج الجمال والملوكية، و«امراة العزيز»، ذات الهمة في البلاط الفرعوني والتي سيخيب ولعها اللاهب بالنبي «يوسف» لأن تعفف الأنبياء أقوى من فورة العشق واصطخاب الشهوة، و«تمارا»، الحدّ الأنثوي المضاد «شهرزاد»، بحيث كانت، كما «شهریار»، في «ألف ليلة وليلة»، تحكم كل ليلة على عشيق بالموت المحتم، قاضية، هكذا، باستحالة تملكها من طرف أي رجل كان، في حين تبدو «شهرزاد» مثالا للمرأة التي لم يقتدر الرجل / السلطان المشدود بحكيها العجائبي، المتع، والمسترسل، على تملكها لأنها كانت مملوكة، في الجوهر، لموتها الآجل الذي لم تكن تعمل سوى على مراوغته أو إبطائه على مدار تلك الليالي الشائقة، الغامرة بالحكي، والتخييل، والتغريب.

x مما يلاحظ كذلك على هذه التحولات كون مجموعة من الأقنعة والرموز سجلت حضورا، عودويا، محسوسا، إن داخل الديوان الواحد أو في النطاق الكلي للمتن. ولعل في تكرار أسماء أنثوية معينة ما يفيد عدم استنفاد التجربة الشعرية لكامل طاقتها الإشارية، مما يستدعي إعادة بثها في سياقات لاحقة تسمح باستيلاد ملامح وتداعيات أخرى إضافية تغني بها شخصية «إينانا»، أولا، وتتجزر معها، في درجة ثانية، الخصيصة الترحلية، الزبئية، أو، لنقل، المكوكية لشخصيتها المتحولة، إذ بمجرد ما تخلق الإحساس بكونها تركت اسما أنثويا محددا إلى آخر مستجد حتى تفاجئ القراءة فتداهمها، في أحد منعطفات المتن، بالعودة إليه مرة ثانية أو ثالثة.. وهذه العودوية تنسحب، بالأساس، على أسماء أو ألقاب: «أوديت»، «أوفيليا»، «بياتريس»، «إينانا»، «سيدة المكرفونات»، «السيدة السومرية»، «ديوتيمّا»، «نفرتيتي»، «ناستاسيا فيليتيوفنا»، «البغي»، ثم «سومين».

x إن المسار الذي سلكته تحولات إينانا، في تقاطعه مع المسار الذي سلكته تحولات أورفيوس،

أعطاني ملكة الانتباه
أعطاني إبهاج القلب
أعطاني تكوين الجمر
أعطاني فن السلطان
أعطاني فن النجاح
أعطاني الموسيقى
أعطاني الكهانة
أعطاني التعازيم
أعطاني الحانة المقدسة
أعطاني...
أعطاني الحقيقة.

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998.
ص 7.

سوف تنشأ عنه بعض التبادلات الموقعية، الدالة، فيما بين الأفعلة والرموز الأنثوية، وأيضاً في دائرة الأفعلة والرموز الذكورية. وهكذا سينتج عن التماس بين جملة من الأسماء الأنثوية والذكورية، ضمن سياقات محصورة، نوع من التغاير على مستوى الأدوار والأداءات، مثال هذا إحلال «يوحنا المعمدان»، و«الحسين بن علي»، محل «طرفة بن العبد» في الفضاء الرمزي لقصيدة «الصخر والندی»، الذي تتواجد فيه «خولة». أو أن يناط بـ «فيدياس»، و«أبي نواس»، مجتمعين، وذلك في قصيدة «الملكة والمتسول»، أمر البحث عن «فيدرا»، و«أوفيليا»، بدل «أثينا»، بالنسبة للأول، و«جنان»، فيما يخص الثاني، نيابة طبعاً عن كل من «هيبوليت»، و«هاملت». أو، كما في حالة ثالثة، أن يتعايش كل من «أبي نواس»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، في الفضاء الرمزي لقصيدة «الرباعية الثالثة» الذي يضم في رحابه كلا من «نفرتيتي»، و«امراة العزيز»، ثم «تمارا»، فتقوم هذه التشكيلة المتساوية الأعضاء مقام «جنان»، و«دولسيني دي توبوسو»، و«أوفيليا»، من جهة، و«أخناتون»، والنبي «يوسف»، و«واحد» من بين ضحايا «تمارا» الكثر المتخيلين من جهة أخرى.

x عبر مسار تحولاتها لم تتوان إينانا عن استجماع كافة المواصفات المائزة لهويتها الأنثوية الكونية المتعالية. فهي «نوال»، من النبل والفوز، و«منيرة»، من النور والإشراق، و«جنان»، من الجنائنية والتنعم، و«وفيقة»، من التوافق والملاءمة. إنها كذلك المرأة الخارقة الجمال سيان سمّت نفسها «أفروديت»، أو «فيدرا»، أو «أوفيليا»، أو «جوليت»، أو «بياتريس»، أو اقتصرت على اسمها السومري، «إينانا»، أو انحازت إلى اسم «ديوتاما»، أو «ناستاسيا فيليتيوفنا»، أو «مرغريت»، أو «دولسيني دي توبوسو»، أو «عزيرة».. لكن وحتى يتمركز جمالها هذا وترسخ صورته اقتضى لاوعي التجربة الشعرية استحضار المضادات الأنثوية الطاعنة في قبحها وبشاعتها، مثل «إيرشكيغال» في قصيدة «الملكة والمتسول»:

- «من أنت؟»

أنا أبونواس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس.

أمسك في يدي ريش الأحصنه،

أجثو على أعتاب كل معبد يوقد فيه الكهنة

نيرانهم وتلتوي سحائب البخور.

وفي لهاث الوحل الغائر والجذور

يزدحم الموتى وقد تذرثوا بالريش

ين يدي إيريش،

أجثولديها صاغرا: أسألها المرور...⁵²⁵

إن «إيرشكيجال»⁵²⁶، زوج الإله «نركال»، التي تقابلها، لدى الإغريق، الإلهة «ترسيفوني» زوج الإله «هاديس»، لا تصورها الميثولوجيا السومرية فقط امرأة غليظة الطبع، لا رافة لها، تذيب رعاياها، في ذلك التحت الأسطوري المهول، سوء العذاب وأشدّه، بل وتصنع لها هيئة مجسدة شواء، ومرعبة، تتكون من رأس عنزة وأطراف آدمية. ومثلها أيضا «ميدوزا» المكّنى عنها في قصيدة «هبوط أبي نواس»:

لونظرت عينها إلى بشر

صير منه فتورها حجرا

وتخفي كل جنان ترتدي كل

جنان ظلها، وكل طير شارد جنان، كل

امرأة عابرة جنان⁵²⁷.

فهذه المرأة، ابنة الإله / الملاح «فورسيز»، قبل أن تمسخ إلى جسد بمؤخرة حيوانية زاحفة ورأس آدمي تكسوه صفائر من ثعابين وأفاع مع وجه بشع تشعّ من عيونه نظرات متأججة كالجمر، تحيل كل ما ترمقه حجرا، كانت جميلة، كما تروي الميثولوجيا الإغريقية، إلى درجة أنها أثارت غير «منيرفا» - أثينا - وحنقها فكان أن رتبت لها هذه الخلقة الفظيعة وحكمت عليها باتخاذها.

وبالإضافة إلى ما ذكرنا فهي، أي «إينانا»، المرأة الرافلة في نخوة الملوكية، والسيادة،

525 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 198.

526-1 «إيرش - كيكال» ERES-KIGAL والذي يعني حرفيا «ملكة الأرض العظيمة» أو «ملكة العالم الأسفل».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 171.

526-2 «وهذه الملكة هي أخت عشتار، وبالرغم من أنها كانت ملكة وإلهة لكن يبدو أنها كانت أيضا من سجناء - أراللو - «ARALLU» وهو الاسم الذي يطلق على العالم السفلي والذي عرف أيضا باسم - الأرض الرحبية - أو - أرض اللاعودة -».

- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 334.

526-3 «ولها أسماء وألقاب عديدة، وهي إلهة الموت التي بأمرها تحدث الأمراض، فقد أطلقت ستين مرض على عشتار عندما هبطت إلى العالم الأسفل وقتلتها».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998، ص 211.

527 - «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 423.

والرفعة الأرستقراطية، إذ هي «سميراميس»، أو «نفرتيتي»، أو «امرأة العزيز»، أو «هيلانة»، أو «شبعاد»، أو «باليرينا»، أو «امرأة القيصر»، أو «سيدة المكرفونات»، أو «السيدة السومرية»، أو «دونا إيزابيل كوبوس»، أو «الملليكة»، أو «بلقيس»، كما أنه لا يضيرها في شيء أن تكون مقدسة وبغيًا، دفعة واحدة، مثل «تاييس». إنها كذلك «ابتهاال» المتضرع إليها، لكن الضراعة وجهتها، هنا، امرأة تحمل اسما بدون مسمى كـ «أوراسيا»، مثلاً، أو امرأة تسمى نفسها، في مفتتح التجربة الشعرية، «خولة»، ولهذه الأخيرة، كما نعلم، معنى الظلية، ولها صلة، أيضاً، بالتخوّل أو التخيل، الذي هو تفرّس الخير وتطلّبه، ولأن التخيل ظنّ، وحسبان، وتوهم، فلا طائل إذن من امرأة محسوبة على اللامتعين، اللامرئي، أو اللاحققي. ومن هنا يأتي إرداف صفة الجنّة، أي المخلوقة اللانسية المحجوبة عن البصر، إلى امرأة منفلة دائماً، متمنعة أبداً. ففي قصيدة «الراقصة والدرويش» توصف بـ «جنّة الغاب»، وفي قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة» بـ «الجنّة الشقراء»، وفي قصيدة «هبوط أورفي» بـ «جنّة في الحدائق»، وفي قصيدة «الرابعة الثالثة» بـ «جنّة الهور»، أما في قصيدة «النيزك» فيكتفى بالصفة، «جنّة»، خالصة، أو، على الأصح، لازمة لزوم تخفيها ومجهوليتها.

× إن مرور إينانا عبر الأسماء الأثوية المنصوص عليها سيجري داخل أزمنة وأمكنة مشعرنة تتلامح في مداها نساء أخريات، عرضيات، لا يتمتعن بتسميات علمية محددة، باستثناء «العجوز بتروفا»، مشكلات، وفقاً لهذا، عنصرًا كومبارسياً، دالاً، ينصب أداؤه الرمزي إمّا في خانة تبشير السمات المائزة لرمزية «إينانا» الأثوية، أو، على العكس، في خانة منابذة هذه السمات ونقضها. أمّا نساء هذه الهيئة الكومبارسية، المنفرزات، أغليبتهن، بناءً على صفات ألقاب أو كنيات أو أدوار في الحياة، متخيّلة بطبيعة الحال، واللاتي قد يتكرّر حضورهن بين قصيدة وأخرى، إن كلياً أو جزئياً، فهن على التوالي:

«العجوز بتروفا»، و«عرائس الغابات»، في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول». «البنات»، في «قهوة العصر». «الكاهنات»، في «الملكة والمتسول». «الأرملة»، في «الرابعة الأولى». «الجواري»، و«العاهرة»، و«مغنية البار»، في «الرابعة الثانية». «العابرات الأنبيات»، في «توقيع». «الخادمة في المقاهي»، في «هبوط أورفي». «الراقصات الكثيبات»، و«الخادمة»، في «الدورة». و«الممثلة»، و«العابرة العجلى»، في «زيارة السيدة السومرية». «الخادمة في المقهى»، في «إطار الصورة المتناثرة». «العارضات النحيفات»، و«البغايا»، و«المذيعات»، و«بائعة الورد»، و«المرجمة»، و«الصبايا الشريدات»، في «السيدة السومرية في صالة الاستراحة». «الصبايا النحيفات»، و«القوادة»، و«الشاحبات»، و«الخادمة في المطاعم»، و«الجواري الجامعيات»، و«الصبايا الاستوائيات»، و«المتسولات»، في «الرابعة الثالثة». «المتسولة»، و«الأرملة»، في

«التحول». «الخفيرة»، في «أوراسيا». «النادلة»، في «الزرقعة الهامسة» و«عبر الحائط... في المرأة». «الصبايا»، في «حب في الممر». «الغادرات الجميلات»، في «النيك». «راعية الأغنام الجبلى»، في «رغبة تحت الشجر النحيل». «نادلة البوفيت»، في «خيطة الفجر». «المرأة الطفلة»، في «هي الذهبية المتسولة». «العذارى المومسات»، و«اليابسة العجوز»، و«بنات النعش»، و«الأرملة»، في «الليلة الرابعة عشرة». «النسوة المستحلمات»، و«الصبايا»، في «رواية الضيف». «السائحة»، و«الغريبات»، و«العبارات الخليات»، و«العرائس»، في «في مثل حنوا الزوبعة». «الخدمة»، و«العجائز»، في «سقط الجروف». «العوانس»، و«البائرة»، في «الذباله». «الجاره»، و«بائعات الورد»، و«الغيد»، في «عائر الضباب». «العجائز»، في «حورية البحر» و«قصيدة حب إلى سومين». «العوانس»، في «قصيدة حب إلى سومين». وأخيرا «البدوية»، في «تهجدات».

من خلال ما قدما تتضح ضروب المعاناة التي عاشتها الأنا الشعرية مع امرأة لا تثبت على حال، بمجرد ما تقيم في زمن ومكان معينين حتى تخليهما إلى غيرهما، فارضة بذلك على هذه الأنا مسامرة إيقاعها الهروبي اللاهث، المضني، والأليم، واقفاء آثار التماعاتها التزقة في أزمنة وأمكنة شتى، بحثا عن الامتلاء الوجودي بلحظة عشقية متخيلة تستعيد بها ماضيها الروحي وتلقى عبرها ذاكرتها الفردوسية، لكنها تفاقم، أيضا، بسببها انفعالات اقتلاعها عن الجذور، ويتمها واغترابها، وذلك بالنظر إلى ما تنطوي عليه هذه اللحظة من يأس لأنها جزء من دورة عاطفية مقودة رأسا إلى أقصى تخوم العراقة الاغترابية الكونية، أي إلى قلب اللحظة الأم، لحظة الاستحالة، والامتناع، والفقد، حينما ضيّع أورفيوس، وفقا لمقصد الرؤيا الشعرية، إينانا ولحظتها العشقية الدائمة إلى غير ما رجعة، لأن الأصل في موقف رؤياوي من هذا القبيل هو التعتذر أو اللالامكان.

من فقدان «إيدن» السومرية إلى استيهاهم تملكها من جديد في صورة امرأة متحولة، تدمن الارتحال، هذا ما تستنهضه دلالة الحب في التجربة الشعرية. فالشاعر وهو «يفتح في الزمن كوة ليطل منها على ماضي الجسد الأنثوي وعلى فعله الحضاري، وديمومته»⁵²⁸، يرتفع إلى مرتبة العاشق الكوني، أولربما قلنا إنه يأخذ صفة «سليل ووارث كل أمجاد العشق الإنساني، في أغاني الحب السومرية، ونشيد الإنشاد، وأغاني الغزل الفرعوني، والأغاني الهلينية»⁵²⁹، التي يضعها رهن روح وجسد أنه الشعرية خبرة عشقية كونية بمقدورها استنبات متخيل للحب

528 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 335.

529 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 218.

كوني الجوهر، كونية إينانا ولحظتها العشقية الأولى، التليدة، على امتداد تلك المسافة الفاصلة بين اغتراب الأنا الشعرية الأصلي، إثر سقوطها من «إيدن»، واغترابها المرعب وهي تعثر على إينانا في زحمة عالم يثد الحب، وفي أضعف الأحوال يزدرية، عوض إنعاشه وصون فضيلته، ثم وهي تفلتها إلى ما لا نهاية. «ولعل توق الشاعر إلى المجهول.. وتشبهه بالمطلق.. وحنينه الدائم إلى الجمال الخالد.. وبحته المتصل عن الفرح والحب والدفء إنما هي أثر من آثار هذا الإحساس المرير باللاجدوي وبانهيار كل شيء في عالم بالغ الجفاف، بالغ القسوة، شديد الجذب»⁵³⁰. وبما أنه لا رجاء البتة في القبض على الجمال الخالد، فإن الاغتراب عن العالم هو ما يتبقى لأناء الشعرية المنتدبة لتمرير حسّه الغائر بالتوحد الوجودي.

530 - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي1975، ص30.

المبحث الثالث

دلالة الموت.. غياب إينانا، انقضاء الذوات وتبدد العالم

بانقلنا إلى مقارنة دلالة الموت في المتن نكون قد انتقلنا إلى نقطة الارتكاز الدلالي في فضاء التجربة الشعرية التي بين أيدينا، ذلك أن انشراطها بالرؤيا الأورفية لا بد وأن يسوقها، مهما بلغ تراكمها الدلالي، إلى المصّب الرؤياوي المأساوي الذي تجترحه دلالة الموت بالأساس، بما هي الدلالة الأم في الخطاطة الأسطورية النازمة لرحلة أورفيوس الرمزية إلى العالم السفلي ليعاين، عن كثب، حادث اندثار امرأة تجسد منتهى المطلقة الأنثوية الكونية. لكن بدلا من أن يتقصد أورفيوس الإغريقي حبسته يوريديس، وفقا للخطاطة الأصلية، سوف تلزمه التجربة الشعرية، من غير أن تحرف هويته الرؤياوية، بالهبوط إلى عالم سفلي شرقي، لا يفرق سواء في هندسته أو في شريعته عن الـ «هاديس» أو العالم السفلي الإغريقي، من أجل امرأة أخرى هي إينانا السومرية، ثم تقحمه في إذايتها، من فرط اللهفة، بتلك اللفتة - اللعنة، شبيه ما اقترفه في حق يوريديس، وذلك بغاية عزلها عن مدار الموت / الحياة، كما ارتأى لها المتخيل الأسطوري السومري، وتوريطها في مدار الموت المؤبد، وحتى يثمر هو من جانبه، تماما مثلما حصل له في غضون رحلته إلى الـ «هاديس» الإغريقي، ليس فقط جرح فقدانه لأعز ما كان لديه، وبل وليعود إلى وجه الأرض متوجا بمعرفته الفريدة، والعليا، بالموت باعتباره حقيقة لا تعادلها أية حقيقة أخرى.

وعليه فانخراط التجربة الشعرية في الصميم من إنتاجيتها الدلالية يعني اندراجها تفعلية إلى تقويل الموت، وانبراءها إلى شعرة مأساوية، ثم انكبابها على إعطائه صبغة معرفة رؤياوية تفوز بها الأنا الشعرية المكلمة في مقابل خسرانها لكل شيء: للحب، للصداقة، وللعالم. فالموت لا يكتسب معناه إلا بالنسبة للإنسان، لأنه الكائن الوحيد الذي بمقدوره

المبحث الثالث

دلالة الموت.. غياب إينانا، انقضاء الذوات وتبدد العالم

بانقلنا إلى مقارنة دلالة الموت في المتن نكون قد انتقلنا إلى نقطة الارتكاز الدلالي في فضاء التجربة الشعرية التي بين أيدينا، ذلك أن انشراطها بالرؤيا الأورفية لا بد وأن يسوقها، مهما بلغ تراكمها الدلالي، إلى المصّب الرؤياوي المأساوي الذي تجترحه دلالة الموت بالأساس، بما هي الدلالة الأم في الخطاطة الأسطورية النازمة لرحلة أورفيوس الرمزية إلى العالم السفلي ليعاين، عن كثب، حادث اندثار امرأة تجسد منتهى المطلقة الأنثوية الكونية. لكن بدلا من أن يتقصد أورفيوس الإغريقي حبسته يوريديس، وفقا للخطاطة الأصلية، سوف تلزمه التجربة الشعرية، من غير أن تحرف هويته الرؤياوية، بالهبوط إلى عالم سفلي شرقي، لا يفرق سواء في هندسته أوفي شريعته عن الـ «هاديس» أو العالم السفلي الإغريقي، من أجل امرأة أخرى هي إينانا السومرية، ثم تقحمه في إذايتها، من فرط اللهفة، بتلك اللفتة - اللعنة، شبيه ما اقترفه في حق يوريديس، وذلك بغاية عزلها عن مدار الموت / الحياة، كما ارتأى لها المتخيل الأسطوري السومري، وتوريطها في مدار الموت المؤبد، وحتى يثمر هو من جانبه، تماما مثلما حصل له في غضون رحلته إلى الـ «هاديس» الإغريقي، ليس فقط جرح فقدانه لأعز ما كان لديه، وبل وليعود إلى وجه الأرض متوجا بمعرفته الفريدة، والعليا، بالموت باعتباره حقيقة لا تعادلها أية حقيقة أخرى.

وعليه فانخراط التجربة الشعرية في الصميم من إنتاجيتها الدلالية يعني اندراجها تفعلية إلى تقويل الموت، وانبراءها إلى شعرة مأساوية، ثم انكبابها على إعطائه صبغة معرفة رؤياوية تفوز بها الأنا الشعرية المكلمة في مقابل خسرانها لكل شيء: للحب، للصداقة، وللعالم. فالموت لا يكتسب معناه إلا بالنسبة للإنسان، لأنه الكائن الوحيد الذي بمقدوره

إدراك ماهية الوجود واستيعاب تحققه أو انتفائه. إنه وهويرى تحوّل الذوات والأشياء من صعيد الوجودية إلى صعيد الانعدام، لأن «التلف، أو الغياب، لا يتحدد إلا انطلاقاً من الحضور، وبواسطته، إذ الحضور سابق على التلف ومتعال عليه»⁵³¹ يزداد وثوقاً في تلازم حادي الحياة والموت، وثوقه في حتمية الدورة الكونية التي تستدعي منه إخلاء موقعه، المادي والرمزي، من رقعة الوجود في ميقات مرسوم بتدبير وعناية فائقين. وعند الفيلسوف مارتن هايدغر «فكما أن الوجود الإنساني هو وجودي أنا على وجه التخصيص فكذلك الموت، ومن الممكن أن يموت امرؤ من أجل آخر، لكنه ما من أحد يمكن أن يحرّر آخر من الموت، فالموت هو أكثر من سلب الوجود الإنساني لأنه يتخلّل هذا الوجود»⁵³². ولأن هذا الأخير لا يعدو كونه فجوة أنطولوجية للكائن الإنساني يرتد إثر انسدادها إلى اللحظة العدمية ما دامت لحظة أصيلة سابقة، في الجوهر، على لحظة قيامه ذاتاً متعينة موصوفة بالحيوية والوعي. ف «الموت، في الأفق الإنساني، ليس من قبيل الشيء المعطى وإنما هو أمر موكول للفعل: إنه مهمة، إنه يستحوذ علينا بشكل مستعر، ما يصير مصدر حيويتنا ونما لكنا لأنفسنا. إن الإنسان يموت، غير أن هذا لا يجدي شيئاً لأن المرء يرتبط، بمجرد ما يموت، قوياً بموته برابطة يكون هو وحده المؤهل لتمييزها. إنه بهذا يصنع موته، يجعل منه ميتاً، حائزاً على هذا النحو لاقتدار سواء على الفعل أو على مدّ ما يفعله بمعناه وبحقيقته»⁵³³.

إن واقعة الموت تعتبر، بالنظر إلى ما يكتنفها من غموض وفاجعية، الأمر الأشد إرهاباً للتفكير والمخيلة الإنسانيين، ولا سيما عند الذوات النابهة، والحساسة. ذلك أنه، «مثل الوجود، يجب أن يكون العدم محط كتابة، أي يلزم أن يكون مفكراً فيه»... وإذا ما كان العدم يبلغ، في حالة العدمية [النهلستية]، حد الهيمنة، فإن هذا يفيد كون الإنسان ليس فقط عرضة للعدم، وإنما هو متأصل فيه من حيث الجوهر»⁵³⁴. وباعتبارهما، أي الفكر والشعر، يشتغلان سوية

531- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelheens, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1968, p.235

532 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص248.

533- Maurice Blanchot: L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 115

534- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelheens, Paris, coll. Tel, Ed.

داخل اللغة وبواسطتها ينشئان الأوعاء والخيالات، فإن منطقة الموت تجسد إحدى أبرز نقاط تقاطعهما، تناوشهما، و، بالتالي، تحاورهما، إذ «يرمي الحوار بين الفكر والشعر إلى استحثات صنف من الوجود للكلام، وحيث يياشر القانون، ثانية، إيجاد مقام لهم داخل الكلام»⁵³⁵. وبتعبير آخر إن «قضية الموت تكاد تكون هاجس الإنسان بشكل عام والإنسان الخلاق بشكل خاص»⁵³⁶، ومن ثم سيتوجب على «الشاعر الحديث أن يحدّق بالموت تحديقاً بالحياة ضمن رؤية شاملة تحاول الإحاطة بالوجود بكل مظاهره»⁵³⁷.

في هذا الاتجاه، وحتى يتسنى للأنا الشعرية بلورة وعيها المأساوي بالموت، كواقعة فادحة، وتمسك بتداعياتها الرؤيوية، المتماصة مع التصورات الذهنية المنسوجة حوله والمتباعدة عنها في آن، فستحتّم عليها ألا تتردد، ولولبرهه، في تلبية داعي تعلقها المكين بنصفها الكياني الآخر الذي اقترحت عليه التجربة الشعرية، أي إينانا، وتقوم بتعقب أثرها في عالم - مثنوى الموت⁵³⁸، هناك حيث ينهض الموت ويتمادى بصفته حقيقة تزويج البصر وتفتت الحس. ومهما يكن من أمر التفاصيل التي شادتها المخيلة الأسطورية السومرية لقصة نزول إينانا إلى العالم السفلي⁵³⁹، فإن الجانب الأساسي في التجربة الشعرية هو تحفيزها للمقتضى الرؤيوي من

Gallimard, 1968, p. 233

535- Martin Heidegger: Acheminement vers la parole, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1976, p.42

536 - د. محمد حمود: «الزمن والموت» في الشعر العربي الحديث، مجلة «الباحث»، ص7، ع1، يناير - مارس 1985، ص114.

537 - نفسه، ص115.

538 - «فيخصوص موضوع «إينانا» نجد أن الرواية السومرية للأسطورة لا تشير بوضوح إلى سبب نزولها إلى العالم الأسفل وإنما تقتصر الإشارة فيها على رغبة الإلهة في النزول إلى ذلك العالم».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص54.

بينما في حالة البشر، وأنصاف الآلهة، بل وحتى بعض الآلهة، ف «إن الموت يعمل بقرار مسبق من الآلهة على ذهاب المخطئ إلى العالم الأسفل، أو هو يكون بسبب إهمال المريض لما كان يجب عليه القيام به أثناء مرضه من استدعاء للمعزّم من أجل التوسط بينه وبين الآلهة.

إن المرض الذي يؤدي إلى الموت هو نوع من الأمراض التي جعلت الشياطين لا تكفي بتلويث عضوم من أعضاء المريض بمادة العالم الأسفل، بل تقوم بسحب جسد المريض «كل أعضائه» إلى العالم الأسفل لتلوث كلها به هناك».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998، ص357.

539 - حتى نمتلك صورة مقربة عن قصة نزول إينانا إلى العالم السفلي ولنمّ ببعض أطوارها المتلاحقة نفتح

خلال تضعيف فعل النزول، مثيل ما تتضمنه لا الأسطورة الأورفيه ولا الأسطورة الديموزية،

إثبات أجزاء من النسخة السومرية لهذه القصة:

- 1- من العلى عقدت العزم على النزول إلى الأرض السفلى،
- 2- الإلهة عقدت العزم على النزول من العلى إلى الأرض السفلى،
- 3- إنانا عقدت العزم على النزول من العلى إلى الأرض السفلى،
- 4- سيدتي هجرت السماء، هجرت الأرض ونزلت إلى العالم الأسفل،
- 5- إنانا هجرت السماء، هجرت الأرض ونزلت إلى العالم الأسفل،
- 6- هجرت السيادة، هجرت الملوكية ونزلت إلى العالم الأسفل.

- 14- لقد تزيت بسبعة «نواميس»
- 14- وجمعت «النواميس» ووضعتها في يدها،
- 15- كل «النواميس» كانت موضوعة «؟» عند قدمها.
- 16- وضعت على رأسها الشوكارا «Suqarra»، تاج السهل،
- 17- صفت «؟» على جبينها خصل [الشعر]،
- 18- أمسكت بيدها ذراعاً ومقياساً إلى اللازورد،
- 19- شدت حول عنقها خرزات صغيرات من اللازورد،
- 20- علقت على صدرها «توائم» من حجر النونز «Nunuz»
- 21- وضعت حول معصمها سواراً من ذهب،
- 22- شدت حول صدرها درع - «تعال يا رجل! تعال!»،
- 23- لبست ثوب - بالا «Pala»، ثوب السيدات،
- 24- زوقت عينيها بدهان - «سيأتي الرجل»، سيأتي،
- 25- ثم سارت إنانا نحو العالم الأسفل.
- 26- وسار رسولها ننشوبر «Ninshubur» إلى جانبها.
- 27- فقالت إنانا المقدسة إلى ننشوبر:
- 28- «أنت يا عوني الدائم،
- 29- يا رسولي ذا الكلمات الطيبة،
- 30- يا رسولي ذا الكلمات الصادقة،
- 31- إنني نازلة الآن إلى العالم الأسفل،
- 32- وعندما أصل إلى العالم الأسفل،
- 33- املأ السماء تشكياً من أجلي،
- 34- وابك عليّ في المصلّى،
- 35- وطف من أجلي في بيوت الآلهة،

- 156- وعندما دخلت البوابة السابعة،
- 156- خلع عن جسمها ثوب - بالا، ثوب السيدات.
- 157- أرجوك! ما هذا؟
- 158- «اسكتي يا إنانا! لا بد من» نواميس العالم الأسفل كاملة،
- 159- يا إنانا لا تدعي فمك يستهجن طقوس العالم الأسفل».
- 160- ...
- 161- وكانت إيرشكيجال الطاهرة تجلس على عرشها،

- 162- وكان أنوناكى «Anunaki»، القضاة السبعة ينطقون بالأحكام أمامها،
 163- فصويت نظراتها إليها: نظرات موت،
 164- ونطقت بكلمة ضدها: كلمة سحق،
 165- وأطلقت صرخة ضدها: صرخة إثم،
 166- فحولت [الفتاة] العليلة إلى جثة هامدة،
 167- وعلقتها في وتد.
 168- وبعد مضي ثلاث ليال،
 169- أقام عليها وزيرها ننشوبر،
 170- ووزيرها ذوالكلمات الطيبة،
 171- ورسولها ذوالكلمات الصادقة،
 172- ملأ السماء تشكيا من أجلها،
 173- وبكى عليها في المصلى،
 174- وطاف من أجلها في بيوت الآلهة،

 207- وفي أريدو، عندما دخل إلى معبد آنكي،
 207- أخذ يبكي أمام آنكي «ويقول»:
 208- «أيها الأب آنكي لا تدع ابتك تموت في العالم الأسفل،
 209- لا تدع معدنك الثمين يغطيه تراب العالم الأسفل،
 210- لا تدع لازوردك الثمين يكسر إلى حجر حجار،
 211- لا تدع بقستك تقطع إلى خشب نجار،
 212- لا تدع العذراء إنانا تموت في العالم الأسفل».
 213- فأجاب الأب آنكي «قائلا» لننشوبر:
 214- ماذا جرى لابتني؟ إنني قلق!
 215- ماذا جرى لإنانا؟ إنني قلق!
 216- ماذا جرى للملكة البلدان؟ إنني قلق!
 217- ماذا جرى لكاهنة السماء؟ إنني قلق!
 218- ثم استخرج من تحت ظفره «؟» وسخا خلق منه كوركارا «Kurgarra»
 219- واستخرج من تحت ظفره «؟» الملون بالأحمر «؟» وسخا وخلق منه كالاتور «Galatur»
 220- ومن ثم أعطى إلى كوركارا طعام الحياة،
 221- وأعطى إلى كالاتور ماء الحياة،

 271- فثرا عليها طعام الحياة ستين مرة، وماء الحياة ستين مرة،
 271- ثم نهضت إنانا

 326- فقال الشياطين لإنانا المقدسة:
 326- «يا إنانا واصلي أنت السير إلى مدينتك ونحن سنأخذ هذا معنا».
 327- فأجابت إنانا المقدسة «قائلة» للشياطين:
 328- «أتأخذون» لاتراك! القائد الذي يقف عن يميني وعن شمالي!
 329- لا تأخذوه «؟» بديلا عني «؟»!
 330- «فقال الشياطين»: «دعونا نرافقها إلى ... شجرة خشخور Hash-Hur في كولا ب».

بمعنى جعلها نزول إينانا متبوعا، ضرورة، بنزول الأنا الشعرية إلى ما تنعته أدبيات العالم السفلي السومرية بـ «الأرض العظيمة»، أو «الأرض الرحبية»، أو «أرض اللاعودة»، أو «مملكة الموتى»⁵⁴⁰، وذلك حتى تفلح، أي التجربة الشعرية، في بناء سؤال الموت وتشغيله ضمن وجهتها الرؤيائية المرسومة.

وهكذا فبضاغط من لاوعيتها الرؤيائي الدفين لن تتحرج التجربة الشعرية في أن تسمي، وهي تنزل إينانا إنزالا إلى العالم السفلي، شهر نزولها، آب⁵⁴¹ - غشت -، في سياقات متراوحة قد تلوح منفصلة عن فعل النزول الرمزي للإلهة السومرية، سوى أنها تتجاوب، بكيفية أوبأخرى، مع الموعد الزمني الذي ضربته الأسطورة لرحيلها المتخيل ذاك. فاللاوعي، كعنصر نصي، من خصائصه التوزع والعودوية، فهو «لا مكان له، إنه بمثابة نار تمحق كل الذي تمسه، بل لعله يعدّ حقا من مغذيات الأوكسجين الذي بفضلها تتعزّز تحويلات بعينها»⁵⁴²، وحسبنا أن نستعين في التأشير على هذا العنصر التزميني بالنماذج الشعرية الآتية:

- «في غرفة

- 331- فتبعوها إلى... شجرة خشخور في كولا ب.
- 332- «وهناك» كان دموزي يجلس بجلال في مجلسه، مرتديا ثيابا جليلة،
- 333- فأمسك به الشياطين من...
- 334- وصبوا...
- 335- وهجم عليه السابع مثل...
- 336- فلم يعد الراعي يعزف الناي ولا المزمار
- 337- وصوبت «إنانا» نظراتها إليه «دموزي»: نظرات موت،
- 338- ونطقت بكلمة ضده: كلمة سحق،
- 339- وأطلقت صرخة ضده: صرخة إثم «وقالت»:
- 340- خذوه...
- 341- «وهكذا» أعطت إينانا المقدسة الراعي بأيديهم.

- النسخة السومرية لنزول «إنانا» إلى العالم الأسفل، ضمن كتاب: د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 186-187-188-193-194-195-196-199.

540 - وهي النعوت التي تتصادى مع ما خصت به الثقافة العربية - الإسلامية، مثلا، جهنم من أوصاف. إذ توصف بسوء الدار، ودار البوار، والسوأي، وبئس المهاد، وبئس القرار، والهواية، وبئس الوارد والمورود. وسقر، والحطمة، والحافرة، والنار، والزقوم..

541 - «وكان نزولها ذاك قد تم في شهر آب حيث أطلق عليه السومريون اسم «شهر رحلة إينانا».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 64.

مفتوحة يذكرونا البحر، على نهدي ملح منه، تأتي
الريح بالرذاذ، في أمسية زرقاء من آب، على
المائدة البنفسج المبتل والشاي الذي تحبه بالهيل،
قلت: اقتربي، كنت قد اغتسلت تَوًّا، كنت في
بيجامتي، أرجوك، وانزلت من يدك، هل
تشرب شيئاً؟ عندنا بقية من النبيذ، اقتربي
قلت، وفي الشتاء أرتاح على صدرك، طول
الليل، أروي قصصاً، وفي صباح العيد تأتي
ضاحكاً محمّلاً بالثلج والورود»⁵⁴³.

- سيدتي هل رأيت الرياح
العديمة تنشر أثوابه،

«في رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت في الأربعين، انسللت إلى النخل
والسنبيل العشب يتل أخضر أسود، في
في وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمي كل
يوم على قدمي، والشتاءات تلتف في
القش، في قبضتيه حنين قديم إلى فخذ
الممتلئ»⁵⁴⁴.....

- في آب الممطر، منذ سنين، كنت أعوج
على مقهى صديقي، آخذ زاويتي وأدخن
في بطء

الغابة عن قرب تبتل،

تواجهني عينا

بت وعصا «يتوكأ لأبد الكهل المثائب

قرب البنت عليها».....

.....

543 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 180-179.

544 - هبوط أورفي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 281-280.

أرى مطرا وقبائل توقد نيرانا، وكهوبا يكشف
 عنها البرق، أرى الألق المتراكض فوق
 البحر، وتخبو الشمس على الصلبان، تولول
 في الساحات الريح، وتغرق في النوم
 الثلجي تخوم الغاب وتصحو،
 ثانية أتلمس
 هذا الباب وأخذ زاويتي، أترقب آب
 الممطر عبر زجاج المقهى،
 ثانية تبتل
 الغابة عن قرب، وتواجهني عينا بنت
 وعصا

.....

لكن في يوم آخر، في يوم
 من آب رآها المقهى
 تنهض أخذه بذراعي
 الكهل الغامض مبتعدا
 محنيا يشعل غليونه⁵⁴⁵.
 - وفي خيمة فوق هذه المياه
 أقام السنونو هوادجها بعد عام
 «وكنت انتظار الحداثق أمطار آب»
 وفي غيمة من دخاني
 وجدتك تحمل آنية أورغيفا
 وتسألني أن أعيد الزياره..⁵⁴⁶

ومما يظهر في هذه الأمثلة هو أن القرينة الزمنية «آب»، المحيلة سواء على مجرد برهة
 متضائلة أو على دهر بآتمه، في الفضاء الزمني الشعري / الأسطوري للتجربة، تشتغل مجازيا
 ورمزيا ليس فقط من حيث كونها تظهرها لاواعيا للميقات المحتوم لتزول إينانا إلى العالم

545 - الزرقعة الهامسة، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 386-385-384-382.

546 - تهجدات، «في مثل حنوزوبة»، ص 124.

السفلي، بل وأيضاً باعتبارها لحظة، في عمر التجربة الشعرية، تستخدم فيها دلالة الحب وتتقوى محايثتها. فطبقاً لما مرّ بنا فإن اللحظة العشقية التي يؤسسها لقاء الأنا الشعرية بإينانا ما هي إلا نوع من التقرب الرمزي من لحظة «إيدن» السومرية واستعادة روحية لبهجتها الكونية الفائقة، ومن هنا لا عجب في أن يشكّل التأجج العشقي في ذات الميقات المسطر لافتراق عاشقين تعبيراً عنيفاً، مفارقياً من زاوية التخيل، عن أقصى حالات تعلق الأنا الشعرية بإينانا، ومن خلالها بماضيها الفردوسي المتباعد الذي تتجاذبه، ضمن هذا الفصل الزمني الحاسم، من جهة نضارة كونية طافحة تومئ إليها ترميزات «البحر»، و«الراذ»، و«الابتلال»، و«النبيذ»، و«الشتاء»، و«الثلج»، و«الورود»، كما في النموذج الشعري الأول، و«الرطوبة»، و«النخل»، و«السنبُل»، و«العشب»، و«الابتلال»، و«الاخضرار»، على نحو ما هو ثابت في النموذج الثاني، و«المطر»، و«الغابة»، و«الابتلال»، و«مطرا»، و«البحر»، و«الثلجي»، على غرار ما هو قائم في النموذج الثالث، ثم «المياه»، و«السنونو»، و«الحدائق»، و«أمطار»، و«غيمة»، مثلما هو متضمن في النموذج الرابع والأخير، ومن جهة ثانية اضمحلال كوني وشيك يجد سنده في ترميزات «الريح»، وهو ما يمثل في النموذج الشعري الأول، و«الرياح»، و«القش»، في النموذج الثاني، و«أدخن»، و«تخبو»، و«الشمس»، و«الصلبان»، و«الريح»، و«يشعل»، في النموذج الثالث، ثم «دخاني»، في النموذج الرابع، الشيء الذي يوقع «الماء» في وضعية ترميزية عدنية، لإحيائية، ويجعل كلاً من «الريح»، و«النار»، رهن إسقاطات الدمار، والتبديد، والمحو، و، بالتالي، الموت.

تشبهاً منها بإينانا، وعمقياً ب «إيدن» السومرية، ستعتمد التجربة الشعرية إذن إلى تضعيف فعل النزول وتثنية وقوعه، فالنزول يستدعي النزول⁵⁴⁷، وأي محاطة من لدن الأنا

547 - 1 وبخاصة عندما يتصل الأمر بأبطال أسطوريين تغدق عليهم التخييلات الأسطورية شيم مخاصمة الأمر الواقع، سيان كان بمثابة بشر عادين أو آلهة متغطرة، ومعاندة اللّمات، واقتحام المخاطر. إن «أورفيوس» وهو يبحث عن يوريديس ليمائل إزناغي، الإله الخالق لدى اليابانيين، حين تقصيه، في الجحيم، لأنار زوجته إزنامي، كما أن لأوليس، وإينياس نصيهما في بلاء المغالبة والصدام، ليأتي دور الكتاب الذين سيقفون خطاهم، هؤلاء الذين ارتادوا الليل، الذين اكتشفوا الروح.

- Catherine Clément: Inventaire des enfers religieux, in: revue «Magazine Littéraire», N356, juillet-aout 1997, p. 28

ومنهم شعراء وروائيون ومسرحيون، كهوميروس، وفرجيليوس، والماركيز دي ساد، ودانتي أليغيري، وفولفغانغ غوته، ووليام بليك، وأرنور رامبو، وفيدور دوستوفسكي، وغوستاف فلوبر، وأوغست سترندبرغ، وتوماس مان، وجان جينيه، وجوليان غرين، وجان بول سارتر... ممن شكلت أفكارهم وأعمالهم وسيرهم مادة الملف الخاص، الموسوم ب «الجحيم»، الذي نشرته المجلة ضمن عددها المثلث هذا.

548 - 2 مما يرد في قصة نزول أورفيوس إلى العالم السفلي من أجل العودة بحبيبه يوريديس: «بينما كانت نروجة الجديدة هائمة على وجهها بين الأعشاب، صلبة جوقه من حوريات الماء، إذا بها تسقط أرضاً مثلومة

الشعرية أوارتخاء من جانبها في هذا الشأن معناه تفريط التجربة في ما يمكن أن يجتنى من النزول الشعري الأورفي، بالأساس، من أرصدة ومذخرات رؤياوية لا تقدر بضمن. فعلا إن هذه الأنا، الموشومة بهويتها الأورفية الضاربة، لن يحالفها النجاح في استرجاع إينانا، و، ضمنيا، «إيدن» السومرية، بيد أنها ستوصل، في المقابل، إلى دراية المعنى العميق للفقء، للثيم، والاستحالة. وسيان صرحت الأنا الشعرية باسمها الأورفي الأصيل، على شاكلة ما تلقى في هذا النموذج الشعري:

- «من أعالي نيويورك يهبط أورفي

إلى غابة الصخر، يهبط أسود في وجهه النار

والعشب، في وجهه الألق الأخضر الذهبي⁵⁴⁸.

أوانتدبت لنفسها اسم «فيدياس»، أو «أبي نواس»، على منوال ما يتبدى في نموذج آخر:

- وها أنا أهبط في قرارة الجحيم،

في ظلمات العالم السفلي..

«من أنت؟»

أنا فيدياس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في المرمر القديم،

في اللهب الأخضر..

الكعب من جزاء لدغة ثعبان. وبعد أن أضنى شاعر رودوب ومغنيها البكاء على وجه البسيطة لم يتردد في البحث عنها حتى ولوعند الأشباح، وهكذا أزمع على النزول إلى غاية ستيكس عبر بوابة تينار «...» وعند اقترابه من ترسيغوني ومن السيد الذي يحكم رعية الظلمات المكذرة النفس ضرب على أوتار قيثارته كيما يرفق الغناء بالعزف ثم قال: «أيتها الآلهة المقدسة في هذا العالم السفلي الذي مهوانا إليه قاطبة نحن المخلوقات المحكومة بالموت، إذا ما استطعت، وإن أجزتم لي قول الحقيقة صريحة بلا مراوغة، فليست الرغبة في مشاهدة الدكنة التتارية هي السبب في نزولي إلى هنا، وليست أيضا الرغبة في تكبير العنق المثلث، المكسوشعرا على هيئة ثعابين، للوحش التنشّل عن ميدوزا «...» إن سبب رحلتي إنما هو زوجتي التي زرعت حيّة، حطت عليها بقدمها، في عروقها سمها الذي ما كان له إلا أن يوقف دفقان حياتها. لقد سميت إلى العثور على قوة أتمحل بها هذا المصاب، ولن أنفي كوني حاولت غير أن الحب ذهب بمحاولتي «...» وهويتحدث على هذا المنوال جاعلا رنة أوتار قيثارته متناغمة مع نبرة كلامه كانت الأرواح المنزوف دمها منخرطة في نوبة من البكاء «...» فلا الزوجة الملكية ولا الإله الذي يسود الجحيم كان لهما القلب القادر على رفض رجائه فما كان منهما إلا أن ناديا على يوريديس التي كانت مع أشباح جديدة فتقدمت بخطوة معيقة بأثر من إصابتها ثم استلمها أورفيوس شاعر رودوب ومغنيها لكن شريطة ألا يعود بنظره إلى الوراء حتى يبرح وديان أفيرن وإلا انقلب هذا الجميل إلى ما لا طائلة منه».

- Ovide: Les métamorphoses, traduction, introduction et notes par Joseph Chamondard, Paris, Ed. Flammarion, «Garnier Frères», 1966, p. 253-254

«من أنت؟»

أنا أبونواس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس⁵⁴⁹.

ففي الحاليتين كليهما يشرب عين الوازع الارتحالي إلى حيث نزلت امرأة فريدة، وذلك أملا في الفوز بها حية، غضة، أبدية، وتلتئم، في نفس الحين، مقومات مشيئة رؤياوية جسورة، ومجازفة، لاقتحام ليل العالم السفلي⁵⁵⁰، وتحديدًا تلك الليلة الشعرية / الأسطورية السفلية الرهيبة، ومعايشة رعبها، ثم الامتلاء الروحي، القاسي والمكلف، لكن الزاخر والثري، بخبرتها الفادحة:

- أضي

مصاييح الغرف السفلية، أنزع عن بوابة

قصري القفل وأطرده عن سوري حرسي،

وأقول:

549 - الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 198-197.

550 - مع تعدد الأسماء المقتحمة لهذا الليل، داخل التجربة الشعرية، فإنها تؤول، كافتها، إلى ضمير الأنا الشعرية وذلك باعتبارها مضاعفات لهذا الضمير مثلما سبق وأن بينا. وخارج نطاق المواقف التي تمارس فيها الأنا الشعرية النزول بمفردها إلى العالم السفلي، فقد يتولى مضاعفوها أمر النزول، منفردين، عند اشتغالهم كأقنعة، أورقة الأنا الشعرية لما يتخذون صفة رموز. وحتى عندما تقاسم الأنا النزول مع أبي نواس، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، مع كونه يواظف في فضائها كقناع:

- معا نقتفي أيّ لمع

ونهبط سلّمنا الرطب

تخبو على الحجر المتآكل منها الخطى،

أيهذا المدى

المتباعد قل أيّ شيء سوى الرجوع !

- «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 417.

فإن هذا النزول يكون متكافئا لأنه يتم من طرف ذاتين شعريتين متعادلتين في جسارتهما، ومجازفتهما، ولوان الذات النواسية لا تعدو كونها، في هذا المقام، قناعا للأنا الشعرية. ولعل هذا يلف الوضعية القلقة، الدهولية، التي أرغمت الأنا الشعرية، في «الكوميديا الإلهية»، مثلا، على الاستنجاد بالشاعر اللاتيني فرجيليوس، دون غيره، كدليل محنك حتى يخفر خطاها في مجهول الجحيم ويخفف عنها هول ما تراه من خطوب، وذلك إقرارا من دانتي أليغييري بأفضال مؤلف «الإنياذة» على فكره وخياله، إذ يقول:

- يا ضوء جميع الشعراء ورفعتهم

ليسعفني طول التعلم والحب المتعاطم

فهما من جعلني استكشف مآثر

أنت يا معلمي وفاطري.

يجئ الليلة !

.....

..... وأترك عندك

خيط الباب إلى الليل السفلي، ويغلبك
النوم المتربص قرب الباب، وأطفئ زيتي
الليلية،

أنشر عنواني في ذرات الريح

الرملية،

في نيران القش،

وأكتبه فوق الثلج المتساقط أخضر ناريا⁵⁵¹.

فالليل ينهض، في هذا السياق، أفقا رؤياويا استثنائيا بالنسبة لأنا شعرية تتوخى منه إمدادها، وإمداد التجربة الشعرية سواء بسواء، بالأهلية الأورفية لمساومة الموت، في عقر داره، وغنم معناه المتعذر، وبصيفة أخرى لرؤية ما لا يرى في السائر من الأحوال، أما إن هو أسفر عن نفسه فليس يرى، وتلك مفارقة شعرية / أسطورية لافتة، إلا في كنف الإعتام، والجهومة، والسديمية. إنه، بالأدق، «الليل الضروري الذي يحتجب فيه المعنى ويغيم، أملا في العثور على وضوح جديد، وضياء خارج من الليل ومعاد إليه فجأة بما لم يكنه من قبل»⁵⁵².

ولأن المرأة المتقصدة هنا هي إينانا وليست يوريديس فإن وجهة الأنا الشعرية ستكون العالم السفلي السومري، وهو، بالمناسبة، عالم لا يفرق في هندسته وشريعته عن العالم السفلي الإغريقي، لأنهما يوجدان معا تحت الأرض، ثم إن الموت هو ما يعمرهما ويسود في أرجائهما. قد تتراوح بعض الجزئيات سوى أن جوهرهما يفضل واحدا، وعليه فعوضا عن شبه جزيرة «تينار» TENARE، المليئة بالمغارات، التي نزل أورفيوس، انطلاقا منها، إلى العالم السفلي الإغريقي بحثا عن يوريديس، لاعتقاد الإغريق أنها المدخل إلى ذلك العالم، فإن بحث الأنا الشعرية، الأورفية، عن إينانا في تجايف العالم السفلي السومري سوف يلزمها بالنزول إليه، هذه المرة، إما انطلاقا من مدينة «أوروك» السومرية، أو من خلل آتيا حفرة غائرة في أرض سومر مثلما سلف أن ذكرنا. وفي نفس المضممار سيكون عليها، إذا ما وصلت إلى قلب هذا العالم، أن تتوجه بضراعتها إلى الزوج الإلهي السومري، «إيريشكيغال / نركال»، سيدي

551 - خيط الفجر، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 447-462.

552 - صلاح ستيته: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع 39، خريف 1980، ص 84.

القائمين على شؤونه، بدلا من الزوج الإلهي الإغريقي، "برسيفوني / هاديس"، وكذلك أن تتزع شفقتهم بالشعر الشجي المغنى كما يطلق سراح إينانا، التي سيفتكها من ربة الموت، في أسطورة النزول السومرية، "آنكي" سيد الأرض وإله المياه العذبة بعد أن يخبره رسولها "نشوبر" بمحنتها.

سائر هذه التلاحقات المتخيلة يستدعيها تنفذ العنصر الرؤياوي الأورفي في فضاء تجربة الشعرية، بل وسيحتتم على هذه التلاحقات، بالإضافة إلى الذي أثبتنا، أن تبلغ، طبقا لنمجرى الرؤياوي وتجاوبا مع إيقاعه، ذروتها التصعيدية المدمرة عندما انساقت الأنا الشعرية، من فرط لهفتها، إلى المحذور فالتفت صوب إينانا تلك اللفتة الحانية، الرؤوم، لكن القاتلة، متوجة هكذا نزولها الشعري / الأسطوري إلى العالم السفلي السومري الذي سوف يجنح بالزوج الإلهي، "إيريشكيغال / نركال"، بسبب هذه اللفتة المفجعة بالتحديد، إلى تفصيل مصير إينانا يستنسخ ذات المصير الذي كان قد هتأه الزوج الإلهي، "برسيفوني / هاديس"، نيوريديس، أي الموت، مطلق الموت، وذلك بفعل نفس اللفتة⁵⁵³ التي ابتغتها الأسطورة الأورفية حادثا حاسما لا محيد عنه، وإن اكتسى طابع صدفويا مأكرا، ما دام يتنافى مع إرادة أورفيوس ورغبته، هذا لقاء أن تنتهي الأسطورة، كما شاء لها الخيال الأسطوري الإغريقي، إلى خاتمتها نفأساوية المرسومة.

إن الالتفات يعتبر أحد القرائن النصية اللاواعية الأكثر التصاقا سواء بالأنا الشعرية

553 - «كانا يتقدمان في صمت لا يعكّر صفوه أي صوت كان في مهاوي عمّ شديد الانحدار، مظلم، يكسوّه ضباب سميك. وما قطعاه من مسافة لم يكن ليجعلهما بعيدين إلى الحدّ الذي يكفل لهما إبطاء سطح الأرض. كن أورفيوس المرتجف مخافة أن تقلت منه يوريديس، المتشوق إلى تملّيحها التفت، بدافع من حبه، مصوّبا عينيه نحوها فكان أن تراجعت فوراً ثم مدّت التّعسة يديها إليه مجهدة نفسها رجاء أن يمسك بها ولكي يتم لها الإبقاء عليه، إلّا أنها لم تحصد سوى ميعه الهواء».

- Ovide: Les métamorphoses, traduction, introduction et notes par Joseph Chamondard, Paris. Ed. Flammarion «Garnier Frères», 1966, p. 254

وفي توارد الإبصار والممات فعلى قدر ما نثر على هذا النوع من التلازم في الكثير من المعتقدات الأسطورية، مثل ذلك أسطورة ميدوزا الإغريقية، المرأة التي ما أن يقع بصرها على شيء حتى تصير حجرا، وهوما ألغنا إليه ضمن البحث الثاني من هذا الفصل، نجد له، كذلك، حضورا دالا في النص الديني، ومنه، على سبيل التذكير، تحوّل زوجة النبي لوط، «والهة»، إلى محض كيان متحجر، في أثناء خروجها هي وزوجها وبناتها، «ريثا»، و«زغرنا»، وهي الكافرة برسالة زوجها والمنضوية إلى صف قومه، من سدوم قبيل تعرضها لعقاب الرّب، وذلك لكونها التفتت، توافقا، من حيث لا تعي، مع المشينة الإلهية، بغية رؤية مأل سدوم إلى الدمار وأهلها إلى الانحراق:

«فلنوا يا لوط إنّنا رسل ربك لن يصلوا إليك فأسر بأهلك بقطع من اليد ولا يلتفت منكم أحد إلّا امرأتك إنه مصيها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود مسومة عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد».

- نقرآن الكريم، سورة هود، الآيات: 80-81-82.

أوبأحد مضاعفاتها، أما أن تلحّ التجربة الشعرية على مجازيته ورمزيته إلحاحاً فلكي تكرس صبغتها الرؤياوية الأورفية وتقضي بالاختفاء النهائي لإينانا التي لم تفكر لها أسطورة النزول السومرية في التفاتة يبادرها بها دموزي في ذلك التحت الموحش، وأكثر من هذا أنها لم تجمع بينهما، مباشرة، في رحابه، وإنما اختارت أن تنجيها هي من الموت، ثم أن يحتل هومكانها، وذلك في إطار إقامة دورية موزعة بالتساوي بين الموت والحياة، هكذا إلى ما لا نهاية:

- يشد عينيه إلى الورا:

لا شيء غير حفنة من زبد البحار
وما تثير الريح من غبار
والأرض والسماء⁵⁵⁴.

- ما كان لي يا ماي أن أمدّ نظرتي إليك
ما كان لي أن أسير في طريقك الوثير
وجدت، ذات ليلة، مصيري⁵⁵⁵.
- اقترينا وأمسى التلفت

شيمتنا والتوجس،
في كل حان جنان
وفي كل بان

.....
كلما قيل: آتية..
والتفت اختفت
والتلفت شيمتنا.....⁵⁵⁶

- أمسى تحديقك بي خوفاً وشقاء
يعصر منك الروح، وتركني أمضي وحدي..
هل كنت أنا في كهف
النوم يدثرني ورقّي، أم أين ترى؟
ها إنني أسمع في الشجر

554 - الجذوع، «نخلة الله»، أ. ش، ص 96-97.

555 - الراقصة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 138.

556 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 419-423.

العاري آهات خريف، في أفقي تتجمع

557 سحب باردة، ويدب ضباب.....

- وتقر قرون،

أغساق تخبوشرا ورمادا فوق

جفوني،

أغساق المنفى،

أغساق المهجورين المنتظرين

القبض على البرق الخابي وصدى الرعد المتلاشي،

انقضّ عليّ وأحرقني

جذعا مهجورا في

قلوات الريح،

أزاح نقابا لكني حدقت ولم

أغمض عيني⁵⁵⁸.

فأن تعاند الأنا الشعرية الأمر الإلهي وتتناول على عسفه وقساوته بالتفاتها العاشق، الولهان، اطمئنانا على إينانا وحرصا على نجاتها من الموت، تلك كانت الخطيئة الأسطورية الماكرة التي ستفضي بالإلهة السومرية، فعلا، إلى موتها المحقق، بمعنى ملاقاتها لنفس المصير الذي رسم ليوريديس، سواء في الأسطورة الأورفية⁵⁵⁹ أو في مختلف التمثلات الأدبية والفنية لسيرتها الأسطورية البالغة المأساوية⁵⁶⁰، ومن ثم فهي لحظة شعرية بامتياز لأنها مفارقة ينتهي

557 - خيط الفجر، نفس المرجع، ص 449-450.

558 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوا الزوينة»، ص 113.

559 - «غير أنها، وهي تموت لثاني مرة، لم تنبس شفتها بأية شكوى في حق زوجها: فماذا عساها تشكى منه إن لم يكن فعلا حبه إيّاها؟ لقد أجزت له وداعا عظيما كان على أذنيه أن تلتقطه بعد لأي، ثم رجعت أدراجها نحو الجهة التي قدمت منها».

- Ovide: Les métamorphoses, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Ed. Flammarion «Garnier Frères», 1966, p. 254-255

560 - نموذج هذا تبجيل ريلكه لموتها في واحدة من أهم قصائده، والتي منها:

- كانت في صميم ذاتها موتها

يغمرها كرخاء

مثل فاكهة من رقة ومن عتمات

فيها العاشق، غير المتمالك لعاطفته، إلى إذاية معشوقته، بسبب فائض حنّوه عليها ومن فائق قلقه على حياتها، حاكما عليها، من حيث لا يرعوي، بالفناء المؤبد، إذ «لا بد للتناقضات من أن تندغم في نوع من اجتماع الأضداد حينذاك تنبثق اللحظة الشعرية. اللحظة الشعرية هي، على الأقل، وعي اجتماع الأضداد»⁵⁶¹.

إن جرأة الأنا الشعرية على الالتفات تتعدى، في هذا الموقف الشعري / الرؤياوي العصب، بله الحدودي، نطاق الحب، لأن تصويب النظر إلى وراء بقدر ما هو إمعان في الاطلاع على سلطة الآلهة وهيتها، ليبر، في ذات الآونة، عن الرغبة الإنسانية الأصلية في اسكناء سرّ الموت، أي ماضي الحب، والتجاسر على جوهريته وماورائيته والتوقع عليهما. «فالجميل مبعث متعة واستمتاع، في حين أن الرائع والمرعب، العظيم والهائل، يثير رعبا وقلقا. إنه يضعنا فجأة خارج كل عاداتنا التي غدت طمأنينتنا ومنحتنا سلامنا الساذج الطفولي. يعيدنا إلى لحظة البدء»⁵⁶².

الزجّ بالأنا الشعرية في الصميم من شدتها الرؤياوية وتزويدها بيقين الموت، أي بما تقتدر عليه الآلهة وتستطيعه، كان ذلك هو الأفق الرائع والمرعب، العظيم والهائل، الذي شقته

كانت مغمورة بموتها الهائل
وطازجة لا تدري أي شيء.

– Orphée. Eurydice. Hermès. in: Rainer Maria Rilke: Oeuvres 2, poésie, Paris, coll. Le Don des langues, Ed. Seuil, 1972, p. 215

560 - 2- ونفس الشيء سيفعله الكاتب المسرحي الفرنسي، جان آتوي، في إحدى مسرحياته التي انتقل فيها بالبطلين الأسطوريين من مناخهما الإغريقي الأصلي إلى مناخ الحياة الحديثة:
– أورفيوس

هل إنها ستأتي؟
السيد هنري
إنها، أصلا، هنا.
أورفيوس
في هذه المحطة؟

صائحا.

لكنها ماتت، لقد رأيت الرجال يحملونها.

– Jean Anouilh: Eurydice, Paris, Ed. Bordas, 1968, p. 81

561 - غاستون باشلار: اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية، ترجمة: أدونيس، مجلة «مواقف»، ع44. شتاء 1982، ص95.

562 - مطاع صفدي: عودة ديونيزوس إلى المكتوب، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع36، خريف 1985: ص11.

في السديم السفلي المتبدل التفاتة طائشة، عجلى، في الظاهر، عميقة، نفاذة، بل ومحسوبة، أدق حساب، بمنطق الأسطورة. فالموت ليس هو ماضي الحب فحسب، بل إنه مآله الذي لا مفر منه، وفي جميع الأحوال، وسيان حضرت إينانا، في التوضعات العشقية التي تبتنيها التجربة الشعرية وتنسج تفاصيلها، باسمها السومري المكشوف أو اكتفت باقتراض اسم إحدى مضاعفاتها فما من شك في أن غيابها المفجع هو حقيقتها الوحيدة، التامة، والدائمة، التي أصرت آلهة العالم انسفلي على تلقينها لأنا شعرية حاملة فوق اللزوم:

- أوديت في بحيرة البجع

أسيرة الريح إلى الأبد.

نصرخ الممثل الفاشل أو يغرق في البكاء

العربات أقلعت، ليلا، وأبقته على رصيفها طريح

وليس غير الريح

تدور، لا تحفل في شيء، وتلتف على أعمدة الضياء⁵⁶³.

وكما «أوديت»، المذابة في هلامية الريح وأثيريتها، ينهض الانفصال، في سياق آخر، موتا مجازيا لا رد لغائلته، وبرزخا إلى وحشة التوحد واليتم:

- وعند حاجز المطار كل شيء انتهى

وذاب في الظلام وجهها الصغير

فمن يدق الباب ساعة المساء

ويحمل الشمس في اليدين والرداء ؟

ومن سواها يملأ السرير

في ليلة الشتاء؟⁵⁶⁴

فالمراة المرتحلة، عمقيا جهة الغياب المطلق، تبقى أحد تجليات «الحبيبة النموذج التي يتجسد فيها الجمال الخارق المتألق، حيث اتحدت نشوته بهذا الجمال اتحادا عارما ولكن منشأ الحزن يتبدى من خلال إسقاط هذا الاتحاد، ووضعه داخل إطار الحرمان»⁵⁶⁵. أما «ابتهال» فلن يكون موتها أكثر من تطابق رمزي مع تسميتها ككينونة علوية متعذرة تبتهل إليها الأنا الشعرية،

563 - وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص 86.

564 - قهوة العصر، نفس المرجع، ص 112-113.

565 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 460.

دون جدوى، أن تتصل من استحالتها بينما هي قوام هويتها:

- وجه ابتها لهب في مدن الإغريق

ينهش في لحم يدي فيدياس

يفور في كأس أبي نواس

وجه ابتها نورس غريق

وجه ابتها قشة في الريح،

ظبي عراقي طريد، متعب، جريح

.....

ها أنا أدفن وجهي المتعبا

نورسا أخضر في وجه ابتها

فأرى الموت نخيلا وهلال

وأرى الموت صغيرا، طيبا،

فأنا والموت طفلان عرفنا بعضنا

ولهونا في أراجيح السعف

وعشقنا امرأة تسكن في جوف الصدف.

ها أنا أدفن في عش العصافير جيني الموهنا

فأرى الموت سريرا وابتها

جرة خاوية من طين أور،

وأرى الموت حصيرا وابتها

قشة يحملها سرب طيور⁵⁶⁶.

إن المرأة التي تسكن في جوف الصدف، المتخذة، مجازيا ورمزيا، هيئة أكوان ضخمة، متراحة، وسميكة، هي واحدة من نساء عديدات تحفل بهن هذه القصيدة، إذ قبل أن تلوذ إينانا باسمها، مؤقتا، في سيرورة القصيدة رأيناها تمر بأسماء نساء يشاطرنها أنوثتها المستعصية، المنسوبة إلى الاستحالة أكثر من مطاوعتها للإمكان. فمن «ابتها»، إلى «أفروديت»،

إلى «فيدرا»⁵⁶⁷، إلى «أوفيليا»⁵⁶⁸، إلى «جوليت»، إلى «بياتريس»، إلى «سميراميس»، كانت إينانا تفتت من ميتات شقيقاتها الأصيلات ما يوفر لموتها مأساوية النفاذ. فمنذ البداية ارتسم مصيرها هذا، وذلك لأن موتها متجذر في الطفولة الفردوسية، الرمزية، لأننا الشعرية التي كانت قد استشعرت، مقدّما، ما تبطنه نضارة «إيدن» السومرية من تكذّرات، ومواجه، ورزايا، ستلتهم، ولاشك، في الطريق الوعرة لمسيرها الرؤياوي الذي ستخوض أطواره وفصوله. لذا فإن «صنع الشاعر عرائس من الورق يعانقها في فراش من الثلج، وعالما ميّتا مرصعا بالأزهار

567 - «في مسرحية «فيدر» ل / راسين / تبدو الشخصية الرئيسية: فيدر امرأة «تيزيه» ضحية حب محرّم - لكونه خيانة زوجية، وبمعنى خارقا للحرمة - مع هيبوليت، ابن تيزيه من المضاجعة الأولى. هذا الحب هوميثابة «عقاب» كبّده القدر لفيدر، مثلا بفينوس إلهة الانتقام. ولكن ما هو قدر في الواقع هو أن يستحيل عليها إسكات حبّها. ثمة قدرة أكبر منها تدفعها إلى إظهار حبّها أمام الآخرين. باحت بذلك ثلاث مرات، كلّ مرة إلى شخصية مختلفة. ثمة ثلاثة اعترافات لفيدر: الأول لمربيّتها وحافضة أسرارها أويون، وكان الاعتراف الثاني لهيبوليت ذاته، أما الثالث فلزوجها تيزيه، على أنها في هذه اللحظة جرعت السّم، وعرفت أنها مائة». - آرت فان زوست: تأويل وعلم رموز، ترجمة: أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء 1989، ص58-57.

هكذا لم تتورّع في أثناء مواجهتها لتيزيه، وهي تتأهب للارتماء في حافة الموت، عن مخاطبته قائلة:
- بمقدور النصل أن يبتّ سلفا في شأني
غير أنني استبقيت للفضيلة المشبوهة نواحيها
شئت أن أعرض أمامكم حسراتي
بطريق بطيئة جدا تنزل إلى الموتى.

- Racine: Phèdre, suivi de Bérénice, coll. Grands écrivains, choisis par L'Académie Goncourt, 1984, p. 82

568 - لرئيس: غرقت ! أين، أين ؟

الملكة: هناك صفصافة مالت بفرعها فوق غدير
يعكس أوراقها البيض في سيله الزجاجي
هناك ذهب أوفيليا بأكاليل غريبة
من البانج واللاحلح والأقحوان والزنبق الأرجواني

.....
وإذا هي تهوي مع شاراتها العشبية
إلى الغدير الباكي الحزين، فانتشرت ثيابها على الماء
وحملتها كعذراء البحر برهة من الزمن
جعلت فيها تغني مقاطع من ألحان قديمة،
كأنها لا تعي محتنتها
أو كأنها من أهل الماء قد عوّدت عليه.
ولكن ما لبثت ثيابها، بعد أن ثقلت بشربها،
أن نزلت بالمسكينة البائسة من حنون أنغامها
إلى حفتها في الطين.

- وليم شكسبير: هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، بدون تاريخ، ص178-177.

الصناعية»⁵⁶⁹ لا يعدو كونه تلويها مجازيا - رمزيا لحدس أنه الشعري، الطفولي الباكر، بأن الموت هو المنشأ وإليه المصير، وهو الحدس الذي يأخذ، توازيا مع هذا، لونا حلميا شفيفا بواسطته تتم استعادة الطفولة حية، طازجة، وفاعلة في راهن الرؤيا الشعرية، بحيث «إن الطفولة تبقى حية في دواخلنا، كما أنها تظل صالحة شعريا عندما تستقيم على صعيد حلم اليقظة وليس على صعيد الوقائع»⁵⁷⁰. وها هي ذي، مثلا، تغدو سرا با دخانيا يجزم بحقيقتها العدمية الراسخة:

- وانفلتت أقدامك الحافية

تغزل ثوب الرقصة العارية

«دخن ودخن، ليس غير الدخان

واسأل بقايا الكأس في كل حان

كيف مضى الماضي وفات الأوان؟»⁵⁷¹.

ثم تتحول إلى نثار جصّ وذرات تراب، إغراقا منها في هشاشتها الوجودية، واستزراعا لليأس من هيئتها الأنتوية المفطورة على التفتت والانذار:

- منذ ساعة كنت كما

اعتدت طويلا أنتحي ركنًا

بلا ذاكرة، أبحث في السقف

الترابي الخفيض، فجأة تفتت

ليلى الإذاعية جصا وترابا

من ترى يقنع ساقي البار أن الجص كان

امرأة تدركني منغرس الخطوة في ركني

الهزيل الضوء كل ليلة، أرقب اكتمالها

الأخير في السقف الترابي الخفيض

من ترى يوسع لي ركنًا يقيني البرد؟⁵⁷²

ذلك أن «ذات الوجه السومري هذه تخرج له يوميا من بين شقوق السقف الترابي.

569 - إبراهيم فتحي: نقد القصائد، «الملكة والمتسول» لحسب الشيخ جعفر، مجلة «الأداب»، س 17، ع 11.
نوفمبر 1969، ص 66.

570- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 33

571 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ.ش، ص 221-220.

572 - آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ.ش، ص 304.

ولكن ما أن تستوي لديه خلقا مكتملا حتى تعود كما كانت ترابا وجصاً⁵⁷³. أوإنها قد تقدم إلى اللحظة العشقية، المسترقة من أريحية الموت ليس إلا، متخفية وراء اسمها المصري القديم، «نفرتيتي»، ومزمنة على الإفصاح عن جسدها البارد، المحنط، الموصول بخواء الموت وخرسه:

- انتظرنا مع الريح
والثلج والزهر اللهي انتظرنا، نفرتيتي
في آخر الليل تأوي إلى غرفتي الرطبة
الحجرية في ثوبها الغسقي، انحنت واحتوتني
هممت بتقبيلها، قهقهت وهي تختص
أبصرت أسنانها الصفرة تسقط
«خذني إلى صدرك الرحب،
في الصبح يطفو على وجهي
الملكي الصبي الأبدي
احتضني...»
وفي لمعة البرق أبصرت أنوابها الغسقية
تحل عن مومياء⁵⁷⁴.

هذا وإذا ما كانت قد انحلت، في تضاعيف لحظتها العشقية المستهامة هذه، عن مجرد مومياء متيئة تبيس الموت ومجتفة اجتفافه، فهي ستجعل عاشقها، ضمن قصيدة أخرى تسخلى فيها عن اسمها المصري القديم وتلامح كامرأة وكفى، لا يغنم أيضا من ملاقاتها غير خرقة أو مومياء:

- ويهبط النجم إلى الطين، وفي انحداره،
يغوص ملاح غريق
حضمت بين ذراعيه الصواري
ونطوت قلوبه،
أهكذا؟

٥٧٣ - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاعتراب عنه، مجلة «الأفلام»، س 10، ع 8، صتي 1975، ص 27.

٥٧٤ - الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 332.

تخطفك السنون مني امرأة
في غفلة،
وأسترد خرقة أو مومياء⁵⁷⁵.

هذا اليأس المرير، من استرداد إينانا كيانا أنثويا طافحا بالحياة، هو مضارع اليأس المطبق الذي سيرين على روح أبي نواس الباحث، عبثا، عن «جنان» حية، متوقدة، بينما هي مملوكة لموت رمزي لا يسمح له إلا بالانغماس في انتظار باطل لا جدوى منه، والتلهي، الأليم، بأكاذيبه وأوهامه:

- ما كنتما اثنين

إذن، فلن تكونا واحدا
فالزمن الدائر غير عابئ يعيد هذا اللهب
الآكل في جلدك وانفلاتها منك، فما
تخطى بها غير انتظار باطل، ونظرة يصيبها
كل خلتي عابر، غير صدى من نغم في قاعة
تخلو وغير كومة تزيحها عما قريب خادم
عابسة،

ما كنتما اثنين، إذن
فلن تكونا واحدا يوما

.....

... قطار مارق جنان

وعد باذخ

أشاح عنه الآخر

الرماد في الريح جنان

اللهب الخابي على القباب، عشب يابس

تأكله النيران، برق، ذرة رملية في

فلوات الريح،

وانظرنا

ولم تعد جنان

وقيل: رجع ماكر جنان

وقيل: لمع عابر

وعدنا

نلمّ انتظاراً⁵⁷⁶.

مثلاً هو نظير اليأس الممزق الذي سيكون من نصيب عاشق آخر، من نفس السلالة

الحالة، هو الأمير ميشكين، وذلك حين رؤيته لحبيبته، «ناستاسيا فيليوفنا»، والموت يسحبها من

بين يديه ضداً على مشيئته:

- كنا اثنين: امرأة في المخدع وأنا

تفحصنا عينا دمية

في الليل النابح أمطاراً

فإذا انقطع الضرع الشاحب

وتلمّظت الدنيا

همدت إلّا وقعا فاقع

وتذمر كلب ما..

وخلال تسلّل فجر في الكوه

كالفرج المفترع الدامي

أبصرت نقاط ندى في جبهتها

وتخضّب أشربة في خديها

ثم انتفضت وهوت متأوّهة..

وطوال سنين

ظلت خضراء بلون الفضة ميّنة..

كالناثمة الثمله

تفحصها عينا دمية

خضراء بلون الفضة والمبغى

وأنا أترقب أن تتنفس ثانية⁵⁷⁷.

مكرسة برقتها الأبدية العميقة هذه ميّتها الأصلية التي انتهت إليها في إطار سيرتها

576 - هبوط أبي نواس، نفس المرجع، ص 420-421-424-425.

577 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 45-46.

الروائية⁵⁷⁸ المتخيلة، المأساوية، لأن امرأة من هذه الأرومة، موضّبة على مقاس أشواق الأمير العاتية وأفكاره الحاملة من غير الوارد أن يخلي الموت سبيلها ويدعها في عهدة الحياة خلقة آدمية متعينة تسعى على وجه الأرض، امرأة كهذه غير ممكنة سوى في نطاق الخيال الروائي شأنها شأن «حورية البحر» التي لا وجود لها، هي الأخرى، ما عدا في الخيال الخرافي:

- قلت: انهضي سنزور معاً مدناً أخرى

وبحاراً غير هذي البحار

غير أن العينين المتطللتين بأهدابها الذهبية الطويلة

كرموش النخيل

كجبال السفن القديمة

تاها في الزرقة والزبد

ورويدا طفقت تنهاوى

متأرجحة في المياه الكدره

وبعيداً حملتها الملائكة⁵⁷⁹.

مكتشفة بتلاشيها في لجة البحر الزرقاء المضطربة مصير كل النساء المتعاليات اللاتي تناوبت إينانا على أسمائهن، وضمنيا على سيرهن وأقدارهن، وهي تعدّ للأنا الشعرية، في غضون تلك اللقطة المنزلّة، إمكانية التيقن من تلاشيها في عتبات العالم السفلي. وبهذا يتأكد إخفاق الشاعر، وقد أخفقت أناه الشعرية المنتدبة من قبله، في حيازة امرأة مثالية في بهاء إينانا وكمالها المعجزين، إذ «أن المرأة عنده ليست بذات كينونة محددة، بل ما هي بالأنثى التي ترضي

578 - راغوجين ! أين ناستاسيا فيليتيونا ؟ همس الأمير على حين بغتة، ثم قام وسائر أطراف جسده ترتعش فلم يلبث راغوجين أن وقف بدوره.

- هناك، همس، وهويشير إلى الستار الأخضر بإيماءة من رأسه.

- أهي نائمة ؟ غمغم الأمير، ومن جديد صوّب راغوجين بصره نحوه كما فعل قبل قليل.

- لنذهب على أيّ حال ! اذهب أنت لوحذك... أخيراً، لنذهب ! ثم ما كان منه إلا أن أراح الستار وتوقف مستديراً مرة أخرى ناحيته:

- ادخل ! خاطبه بإيماءة من رأسه، داعياً إياه إلى أن يمرّ هو أولاً، فمرّ الأمير:

- إن المكان لمعتم، قال.

- لكننا نرى مع ذلك، همهم راغوجين

- إني لأميّز، بالكاد، السرير.

- اقترب أكثر، اقترح عليه راغوجين بهدوء.

- Dostoevski: L'Idiot, T 2, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le Livre de Poche. Librairie Générale Française, 1972, p. 481-482

579 - حورية البحر، «في مثل حنوزوبة»، ص 104-105.

شهوة الرجل، وإن كان فيها شيء من ذلك، وإنما هي الجمال المطلق مرة.. والمجهول الذي يسعى إليه الشاعر ثانية.. والأمل الذي ما يكاد يقترب منه حتى يختفي ثالثة.. والنزوع الثابت الذي يشده للحياة ويملك عليه فجاج وجوده رابعة.. والغد - المستحيل الذي ما انفك يحلم به ويتوق إليه خامسة وسادسة وسابعة⁵⁸⁰.

وكما أمكن دانتلي أليغيري أن يلتقي، ضمن رحلته الرمزية إلى الجحيم، بتلك الفئة من النساء المتعاليات، مثل «إلكترا»، و«سميراميس»، و«راشيل»، و«كليوباترة».. وكذلك بصنف من الرجال الاستثنائيين صنع لهم الحب مصائر غاية في الفاجعية⁵⁸¹، ستأخذ لفظة الأنا الشعرية إلى إينانا، وهي تدوي وحب من الطراز الشعري / الأسطوري يتقوّض معها، شكل نافذة تطلّ منها على ذوات أخرى يستضيفها محفل الموت الرهيب، وهي ذوات فات أن توصلت بها على مدار سفرتها المتخيّلة إلى العالم السفلي، إن كأقنعة أوباعتبارها رموزاً، لكونها من نفس الطينة، موتورة على القلق والحلم، فإذا هي توجد سلفاً في فضاء العدم كيانات منطقتة، كما إينانا. إنه عين الموقف الأونطولوجي العسير الذي اندرج إليه البطل الملحمي السومري، غلجامش، عندما اختطف منه الموت صديقه إنكيدو⁵⁸²، بحيث ستمسي تجربة الفقد محكاً تأملياً عنيفاً في

580 - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، ص 10، ع 8، ماي 1975، ص 30.

581 - هل ترى هيلانة التي آلت بها
تعاسة عظمى، ألا ترى آخيل الماجد
الذي كافح في المنتهى مداريا الحب
هل ترى بّاريس، تريستان، كذا كان يريني
ويشير بالبنان إلى أكثر من ألف
انتشلهم الحب من حياتنا.

- Dante: La Divine Comédie. L'Enfer, texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Ed. Flammarion, 1992, p. 62-63

إذ يعرفه فرجيليوس، دليله في الجحيم، على نحو ما يرد في هذا المقطع على هيلانة زوجة مينلاس، ملك اسبرطة، وعشيقة بّاريس، ابن فريام، ملك طروادة، التي كان اختطاف عشيقها لها السبب في اندلاع حرب طروادة. ويعرّفه على آخيل، أحد أبطال تلك الحرب الضروس، التي شكلت مادة كتاب «الإلياذة» لهوميروس، ونما يروى أن حبه لتوليكن سينكون جزاءه توريطه في حرب أودت بحياته إثر ضربة سهم سدّدها إلى كعبه، الذي كان قد باركنه الآلهة، بّاريس بعد مقتل أخيه، هكتور، على يد آخيل. كما يعرفه على تريستان، عاشق إيزوت في الحكاية الشعبية القروسطوية الشهيرة.

582 - إذ «تصف الملحمة «كلكامش» بأنه «هو الذي رأى كل شيء حتى نهايات العالم»».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 168.
وربما كان مفيداً أن نجتزئ منها بالمقاطع التالية:

- اسمع يا صديقي! حلمت حلماً

رأيت أنو وإنليل وشمس السماوي في مجتمع مقدس
يتشاورون فيما بينهم: من قتل ثور السماء؟

من قتل خمبابا حارس الأرز؟
قال إنليل: الموت لإنكيدو
أما جلعيمش فلن يموت.
فأجاب شمس السماوي مخاطباً إنليل:
أما قتلا الثور السماوي وخمبابا بأمرى، بعلمي؟
كيف تطلبون الموت لإنكيدو البرئ؟
فغضب إنليل، خاطب شمس:
الألنك تنزل الأرض أصبحت واحدا منهم؟
مرض إنكيدو، استلقى على فراش الموت
رقد أمام جلعيمش، أخذ يذرف الدموع
رق له جلعيمش، قال: لماذا حكموا عليك بالموت؟
لماذا برأوني وأدانوك وحدك؟
ويلي، هل أقعد قرب روح ميت؟
عند مريض يحتضر أجلس؟
هل يقدر لي ألا أراك بعد؟

.....
أيها الشيوخ، اسمعوا!
أبكي إنكيدو، أبكيه بكاء الثكلى
أتقلد سلاحي: فأسى، قوسى، خنجري، درعي
لباس فرح الأبطال ألبس، سلوتي الوحيدة.
سارق لثيم سرقني صاحبي، حرمني إياه
صاحبي، أخي الأصغر، سرقني إياه الموت.

.....
بكى جلعيمش على إنكيدو، صديقه
بكاء مراً، فيما راح يهيم في البرية
حين أموت ألا أكون كإنكيدو
يدخل البلى أحشائي؟
ها أنا أهيم، خوفاً من الموت، في البراري
سأخذ دربي إلى أوتنشتيم، ابن أوبار - توتو
سأجد في السمر إليه.

.....
والآن يا صاحبة الحانة وقد عاينت وجهك
دعيني أن لا أرى الموت الذي أخشاه إلى الأبد.
أجابت سابيتيم، صاحبة الحانة المقدسة:
إلى أين أنت ذاهب يا جلعيمش؟
الحياة التي تنشدها لن تجدها.

- ملحمة جلعيمش، ضمن كتاب: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة: أنيس فريحة، دار
النهار للنشر، بيروت 1967، ص 43-44-49-52-57-58.
بمعنى أن غلجامش سيعثر على إجابة أولية عن سؤاله الشقي لدى سابيتيم، أوسدوري، صاحبة الحانة، وذلك قبل
وصوله إلى أوتنابشتيم، رجل الطوفان أونوح السومري، الذي سيجزم له بحقيقة فناءه، فيعود، كسير الخاطر، إلى

معضلة الموت، وفي لبسه ومغزاه. فالشدة الرؤياوية الناتجة عن تلك اللفتة بالأساس سيتفاقم أمرها إذن فتأخذ حجم مناحة رؤياوية عظمى، وتنقلب إلى طقس رثائي شامل يباشر ضمنه نوع من الاستغراق الموجه في معنى الموت، أي في كنه هذا الأمر الطاعني، المباحث، الذي لم يكفه العصف بإينانا لوحدها، بل واعتصرت كمأشته حتى ذوات أخرى كانت الأنا الشعرية، إلى حين، تستمر في حيواتها المؤتملة جذوتها الروحية المشتعلة. حتى وهو الملك / الإله، فلا جبروت غلجامش، ولا هيئته، ولا وجاهته، وكل المناقب التي أكرمتها بها آلهة سومر وسار ذكرها في ربوع المعمور القديم، وفرت عليه، وهوما انتوته الملحمة السومرية ورغبت في الموافاة به، عناء التساؤل عن حقيقة الموت التي اتخذت بالنسبة إليه، بادئ الأمر، وصديقه إنكيدو يخل، على حين غرة، بمداومة الحضور جنبه على مدار الأيام، شكل اختفاء غير مفهوم، أولعله خذلان الصديق وتنصله من فضيلة الصداقة من غير ما سبب واضح، أما وقد انحشر بعدها، انحشرا، في معنى غياب خله الذي سيقم، أبد الدهر، بين ظهرائي الفانين، فقد استوعب أن الذي احتسبه، في لحظة ما، مجرد اختفاء، أو خذلانا وتنصلا، في أسوأ الأحوال، هو المنون عينها، هو صدقية وقوعها، و، بالتالي، فلا أحد بمقدوره النجاة منها، كل ما هنالك أن المسألة مسألة مواعيد موقوتة وأجال مضروبة. كذا فمئذ قرابة «ألفي سنة قبل ميلاد المسيح سأل غلجامش،

أوروك بعد أن انتشلت منه أفعى نبتة الخلود وقد أيقن ألا محيد له عن الموت مثل صديقه إنكيدو. فمما يستفاد من سياق الملحمة «أن قتل الثور السماوي اعتبرته الآلهة خطيئة كبيرة ولا بد من عقاب كلكامش وصديقه بموت إنكيدو، حتى يصبح كلكامش وحيدا بعد ذلك، ولا يفلح في إعادة إنكيدو مرة ثانية إلى الحياة». - عبد المطلب السنيدي: أوجه التشابه بين ملحمة كلكامش والإلياذة والأوديسة، مجلة «آفاق عربية»، س12، ع5، ماي 1987، ص145.

وهكذا «رأى إنكيدو في المنام أن الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوي، فانتابه حزن شديد وراح يلعن الساعة التي رأى فيها الصيد والبغي، فلولاهما لبقى سعيدا يوجب البراري مع الطباء وحمير الوحش. ثم اشتد بإنكيدو المرض وعادته أحلام مخيفة رأى فيها صورا مفزعة من عالم الأموات «أرض اللارجة التي حرم ساكنوها من النور، الذين لا يجدون غير التراب طعاما والطين قوتا...» وأخيرا مات إنكيدو وفحزن عليه جلجامش حزنا شديدا وبكاء وبكاء مرًا، ورناء بعبارات تفيض ألما وحسرة».

- الدكتور فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع1، أبريل - ماي - يونيو 1985، ص43.

فنحن «نجد أن البطل جلجامش لم يع فكرة الموت كحقيقة مطلقة، لا مفر من حدوثها، إلا بعد موت صديقه إنكيدو، وقبل ذلك الحدث كنا نحده بعيش حياة الفعل والوجود بالقوة».

- صالح العياري: ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س24، ع287، يناير 1986، ص37. وإذن، «وفي غياب هذا النصف تحدث نقطة جلجامش على شكل أسئلة كونية ذات مغزى مهم، وهي - وإن جاءت في سياق رثاء صديق - تمثل وقوفا تأمليا في معنى الحياة والموت، وهو الامتياز الإنساني الذي حملته الملحمة العراقية في وقت مبكر».

- حاتم الصكر: الأصابع في موقف الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص186.

في الجحيم، صديقه العراقي القديم إنكيديو: « قل لي، أيها الصديق، قل لي، صديقي، قل لي كيف هو الجحيم الذي شاهدت. » لأخبرك بشأنه، فلتجلس وخض في البكاء، أجاب العائد منه⁵⁸³.

من تضييع إينانا إلى الإيلاج في حقيقة الموت من بابها الواسع، أو من أفق الكرب الذاتي المخصوص إلى رحاب الخطب الأعم تلك هي الخطوة الرمزية المكلفة التي وضعتها السيرة الرويائية لأنا شعرية جسورة، مجازفة، ستبلغ بها جرأتها حدّ الإتيان، الشامت، بمعضية الالتفات نحو من تحب، مخالفة بذلك ما أوصتها به آلهة العالم السفلي. فالتماس مع الموت في درجة تفقره الكوني، واستنصت الحشرة العميقة والبليلة للموتى، وموالة غصتهم ووحدتهم.. استشراف المآل الكالغ للعالم والتبدد الوشيك لعناصره ومحتوياته.. ثم التهيؤ الذاتي الرمزي لملاقاة الموت والانتماء إلى حقيقته، لأن «وجود الإنسان يؤول هونفسه إلى الغياب القائم في العدم، ومن ثم إلى وجهه الاكتمالي. فالإنسان، باعتباره كائنا مقيدا بمجرى الوجود، يشكل، أصلا، منطقة للوجود، بمعنى أنه يشكل في ذات الوقت منطقة للعدم، ولذلك فإنه، أي الإنسان، لا يكفي بالثبث في المنطقة الحاسمة من الخط، بل إنه «...» من يمثل هذه المنطقة وضمينا الخط»⁵⁸⁴، أي خط المسير بين حدي الوجود والعدم.. ذلك هو المدرج المركب الذي لزم الأنا الشعرية أن تباشر خطوها في مسافته، فتطويها رؤياويا وتلتقط خباياها وتشابكاتها المحيرة، وهي تنضم إلى مقام جموع أولئك الموتى المستنيرين، المغمورين بفيض العدم في تلك الجغرافيا السفلية اللامرئية:

- سيدتي عندي في كل مساء يحتفل الموتى
وطيور البحر الميتة البيضاء، ويهجرني بدني
يتسكع في الطرق المبتلة مرتعشا كالمحكومين
المنهزمين، وتفسح لي اللعب المشبوهة ركنا
منعزلا⁵⁸⁵.

بهذا التلوين المجازي - الرمزي، المشبع عدمية ومأتمية، يتجذر، كما نلمس، اليأس

583- Catherine Clément: Inventaire des enfers religieux, in: revue «Magazine Littéraire», N 356, juillet-aout 1997, p. 28

584- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Féder, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelhens, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1968, p. 233

من السيدة السومرية، كقرينة للحياة والدفق والغبطة، بحيث تنقلب الأدوار وتسمي التي اقتادت عاشقها إلى محفل الموت مدعوة، من داخل موتها المتخيل، إلى الالتحاق بحفلة الموتى، والنوارس الهامدة، المقامة في حيز ما من أحياء العالم السفلي. إن موتها، وإن قسّطته أحيانا على مضاعفاتها، كديوتيميا، وناستاسيا فيليوفا، ومرغريت / هيلانة، ودولسيني دي توبوسو، وذلك في نطاق قصيدة واحدة، لهوموت أحادي، أصلي، ونهائي، الشيء الذي لا يبقى للأنا الشعرية، المستجلية لسؤال الموت الجسيم، سوى استمالة الرفاق الميتين رجاء أن تلقى عندهم جوابا لسؤالها:

- في أقطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،
يخطون خفافا فوق الرمل، وتطرق أيديهم
بابي، هل أؤويهم؟ وأعيد إلى الصندوق
عجائبه؟ أم أغلق دونهم بابي وأظل
أحاور وجها صخوريا؟ لكن الصخر يعيد
عليّ طوال السهرة أسئلتي، وعسى أن
أعرف شيئا من أضيافي⁵⁸⁶.

لكن هل في مكتبهم النهوض بإجابة قاطعة، شافية، عن سؤال عويص وملغز كسؤال الموت؟ طبعاً لا! وكيف ذلك وعوزهم من عوز الأنا الشعرية، المتحولة عبر أكثر من قناع ورمز، وحيرتهم من حيرتها:
- «أتسألنا؟ هل نحن سوى
زمن يتهشم بين يديك،
تخبّئنا في صندوق أو
تنشرنا، هل نحن سوى
الرجع المتكرر؟»⁵⁸⁷.

وفيما ينأى هذا الموقف الدال عن استنبات إجابة يشفّ معها حادث الموت وتزول طلسميته تدرك الأنا الشعرية ألا مناص لها من أن تعول على نفسها، أساساً، في ما تبتغيه من معرفة تنتصر بها على مجهولية الموت واستشكاله. لقد «اكتمل كل شيء»، ووضحت كل الأبعاد، فافتعد الشاعر غرفته، وبدأ ينظر إلى ماضيه ويفحص أشياءه المخزونة ويستجمع

586 - عين اليوم، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 374.

587 - نفسه، ص 378.

صورته المتناثرة في مرآة ذاته»⁵⁸⁸، الهاجسة بالشرس من الاستبصارات والفادح من المغازي:

- أتعرف؟ بعد قليل يعلو

صوت الديك ويرحل

آخر أشباح الموتى خوفا

من ضوء الصبح

سأطفئ

مصباحي

أبقى وحدي، تلقي الريح المبتلة في وجهي

أوراقا ميتة أو تنشرها بين الأركان وفوق

رفوف الكتب، وفي حذر أتلّس صندوقي

يتكشف لي عن مجمرة وطلاسم بالية، عبثا

أستخرج منها جمجمة أو بعض دخان أو

لهب يتبدد عن أحد من أضيافي⁵⁸⁹.

هكذا إذن ستعكف الأنا الشعرية على تصليب حسّها المأساوي بانقضاء الذوات

انطلاقا من بذرة الفقد التي اندغمت بتربة التجربة الشعرية وهذه الأخيرة لم تبح بعد طورها

الرعوي. فالخدس الباكر بغياب إينانا سوف ينشأ عنه استيهام باكر، أيضا، في زوال الذوات

وتساقطها المطرد، المتصاعد، اطراد الفاعلية الرؤياوية وتصاعدها. أمّا هذه البذرة فسيجسدها،

عند انطلاق التجربة الشعرية، مقتل كل من «يوحنا المعمدان»، و«الحسين بن علي»:

- .. وحينما استقر بي المطاف

رأسا وحيدا، متربا، مقطوع

في طبق من ذهب، يضوع

بالمسك والحناء

رأيت وجه أمي الزهراء

مبلا، طوال ليل الموت، بالدموع

ورفرفت حمائم

588 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 378.

589 - عين البوم، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 380.

تؤنسني، طوال ليل الموت، كالشموع⁵⁹⁰.

إن الشاعر يجعل من «الحسين رمز كل شهيد في سبيل قضية نبيلة»⁵⁹¹، مثله مثل «يوحنا المعمدان» الذي سيفتدي برأسه المقطوع نبل عقيدته ونقاءها. ولأن النبل والنقاء يستوطنان كل الأرواح الفاضلة فإن موت «حمد الله»، الفلاح العراقي الجنوبي، السومري الجذور، الذي لا هوبقدّيس ولا بشاعر، يرتفع إلى صعيد الموت الأسطوري، موت الروح السومرية النبيلة، المتعشقة لثرى بلاد سومر، والمتعهدة لتفتقها الفردوسي المؤمل بنفس كدح أسلافه المزارعين السومريين الذين فصلوها بقعة نضرة، فيحاء، تزدهي بتسمية «إيدن» التي أعطتها جدارتها الكونية المستحقة:

- «أي حمد الله؟»

«حمد الله.. حمد الله»

في منتصف الليل،

وفي مطعم برلين،

لمن هذا النداء؟

كالصدي العائد من مقبرة ريفية

يلعل على زوبعة الجاز،

وسيقان النساء؟

.....

«حمد الله مات..»

يا فمي المبتل بالخمير وأصباغ النساء

يا يدي الملقاة كالجثة فوق المائدة

يا يدا عاجزة صفراء،

يا جثة طفل باردة

أنا لم أقطف بك البردي،

لم أشدد على المردي،

في ليلة صيف مقمرة

590 - الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص 15-16.

591 - د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص 154.

يا يدا خارجة من مقبرة⁵⁹².

أوليس موته شوطاً مكتملاً لحكاية إينانا مع سلفه «شوكليتودو»، الفلاح الأسطوري السومري؟ كلاهما خلصا لأرض سومر حرثاً، وغرساً، وسقياً، لكن إن كان «شوكليتودو» قد أفلت من نقمة الإلهة السومرية المثلوم عرضها، على غرار ما كنا قد رأينا، فهذا هو خلفه، «حمد الله»، يموت بدله وتموت معه، في الآن نفسه، ذاكرة كل المتتبعين إلى أرض سومر. ففي الحالة الأولى كان موت الأرض لما سلطت إينانا، وهي في قمة غيظها، ألواناً من الأوبئة ثأراً من مغتصبها الفالت، أما في حالة «حمد الله» فإن الأرض بقدر ما تتلع الذوات المتفانية في رعايتها لا تتوانى عن الانسياق إلى اندثارها الرمزي، كطفولة، كتتعم، وكسكن كوني يانع. «إن موت الفلاح هنا استشارة لحياة كامنة في أعماق الشاعر، قد تكون حياته الأولى، وقد تكون حياة فلاحي الجنوب، وقد تكون هما معاً، وخاصة في وجهها الطفولي»⁵⁹³.

وكما يفتح موت «حمد الله» جرح الذاكرة السومرية فإن موت «ابن جودة» لن يعمل سوى على تعميقه، مكرساً بذلك مرارة الاقتلاع من الذاكرة، إمّا بالموت، أو بالنفي، أو بهما معاً. «فبطل» «الإقامة على الأرض» هومزيغ من الصديق والشاعر، الصديق ابن الريف والطفولة يدفن الآن في برلين، خارج أرضه وموقع قدمه، والشاعر الآن يحيا بعيداً عن أرضه وموقع قدمه أيضاً⁵⁹⁴، على مسافة جغرافية - رمزية هائلة من الرّحم السومري:

- بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل:

استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحياً،

فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية

الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون

التي وجهها فضة، في مقاهي مقاعدها خشب

أوحصير قرأنا الجرائد والنسوة السافرات،

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة⁵⁹⁵.

592 - مراثية كتبت في مقهى، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 251-252-253.

593 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 222.

594 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 360.

595 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 263-264.

إن الشاعر وهو «يستعرض حلقات الحياة التي انتهت، ويرفض ما يعدّه سلباً فيها بعودته إلى براءة الطفولة»⁵⁹⁶، فإنما هوينكب على توثيق عرى أنه الشعرية بمسقط رأسها النروحي، ويذكي فيها مواطنتها السومرية، مثلما يوقظ لديها صداقات تاريخها الأسطوري، مانحاً إياها هدأة مستهامة ضداً على عنف الانكسار، والنفي، والموت، وبذلك يصير وجه ابن جودة عنصراً بؤرياً لعوالم شتى من التحولات والتداعيات، ولذلك فهو يتحول في النهاية - بإيعاز خفي من طبيعة التطور السياقي في القصيدة - إلى ملجأ كوني أليف، تنعكس فيه الطبيعة في صورتها البسيطة الأولى «في كل حاضرة يرغمي القش في وجهه والعصافير» ليظل نائماً في جوهرة القارّ عن صفاء وتناغم أصيلين في توجهات النموذج الإنساني الذي يجسده أو يعبر عنه»⁵⁹⁷.

وكما موت «حمد الله»، و«ابن جودة»، يستقيم موت «المناضل الشيوعي العراقي المقتال» مثلاً مفهماً للسقوط الفاجع الذي يكون من نصيب الذوات الطوباوية، الحاملة بسومر جنة دنيوية لا يغشاها بؤس أو استغلال، أي «إيدن» الوقت الحاضر، الحاضنة لأبنائها جميعاً من غير ما إحساس منهم بغبن أو تفاوت. إن جشع البعض من أبنائها وإيثاره لمنفعته لا يجعلان هذا الحلم مستحيلاً فقط، بل ويقفان بالمرصاد لأيّ تطلع إلى المساس بالقسمة الظالمة لثمرات أرض هي لأبنائها دوغماً استثناءً:

- الطيور المهاجرة المستريبة

تطلق صيحاتها، والعيادات تغلق أبوابها

والملاهي الوضيئة تكشف عن عريها المتلطح

في أيّ جرف تعثر منكفئاً، نازفاً، أدركته

الرصاصة في الكتف،

ما قال شيئاً

إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري

ولفّ عليه الحصار المدمي

ويبقى البريد السياسي منتظراً في الجذور

الخبيثة في عتمة النخل، يفتح المنزل المتهالك

596 - ذوانون الأطرقي: نماذج البناء في القصيدة الحديثة، مجلة «الأديب المعاصر»، ع30، دجنبر 1985، ص153.

597 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص174.

في الغبرة الدموية منكفئا، فارغا، أدركتها
القوانين، يا أيها الماء خذني إلى الجرف
أحفر في صخره وجهه، أو أعلق
في النخل أوراقه لافتات، تعانق فيها
الجدور الذرى الشجرية، واللهب الأزلي
السراج الهزيل⁵⁹⁸.

وإذن فموت هذا المناضل، أو، بالأحرى، تنحيته، تجسيم حيٍّ للوجه الآخر لعلاقة
الذوات الثلاث مع الأرض السومرية. إنها توهم «حمد الله» بتملكها ثم لن تلبث أن تطمره في
جوفها، بينما «ابن جودة الطفل القروي الجنوبي «جنوب العراق» صديق الطفولة لم يكن يحلم
في حياته أن يغادر الجنوب، ولكنه في مماته يدفن بمقبرة خلف برلين! والفلاح الموكل بحمل
البريد السياسي، الثائر من أجل الأرض، يموت دون أرض»⁵⁹⁹، إلا ما كان من ذلك الشبر الذي
يحتوي جسده المخرم برصاص الإقطاع.

على هذا المنوال كان انبثاق بذرة الفقد، فقد الذوات، وتناميها المتند في فضاء التجربة
الشعرية، وكلما غارت الأنا الشعرية في تجاويف العالم السفلي، توازيا مع ما يحركها من
جموح رؤياوي، إلا واكتشفت المزيد من الذوات الشبيهة، القاطنة في رحاب الموت، واللانذة
بالغياب، خلاصها الوحيد المتبقي من رحلة البحث، اليأس، عن امرأة / مثال / حلم. وبما أن
الديوان الخامس يشكل نقطة الاصطدام الرئيسية بين الأنا الشعرية وهاجس الموت فإن هذا
لمّا سيخول له أن يؤمّم، بمفرده، جملة من المراثي العميقة، والرهية في آن، في ذوات عديدة
يوحدها ارتطامها المشترك بجدار المستحيل وارتضاؤها القاسي جرّاء ما جتته من خيالات
وآلام.

وعليه فإن رثاء «الأمير ميشكين» بقدر ما هو تشيع مهيب، دال أشد الدلالة، لرجل
ضاع منه حلمه، إثر موت حبيبته، ناستاسيا فيليتيوفنا، يعتبر، كذلك، تقريفا للأزمة المنحطة التي
تند الحالمين وأحلامهم، العشاق ومعشوقاتهم، وتعرية عن شناعتها وبؤسها. فعلا إن مخيلة
فيدور دوستوفسكي سيحالفها النجاح في أمثلة النموذج الإنساني الذي يعكسه الأمير، لكن
ما الذي تجديده حياة لا تملأها امرأة في أنوثة، وامتلأ، وألقى حبيبته؟ إن الموت الرمزي لهذا
البطل المثالي هو المخرج الحق من ورطة يتم محيق كيتمه:

598 - توقيع، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 277-276.

599 - طراد الكيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص 98.

- «أخيت النبضة والطعنه

فأضعت خطاك

لا الفارس فوق المصطبة الخضرا

لا الأيقونه

لا الكاهن في الأفق الخابي..

حوذي يجأر في حانه

وبغّي في ثوب أصفر..

فأجزعنا الكأس المره

واعبر شبحيا مرتبكا

تتلفك الطرق الكدره

وتثبت بالمعنى

في اللامعنى..»⁶⁰⁰.

وبالمقابل فإن موت «بدر شاكر السياب» - 1964 - ليتعدى كونه موت إنسان، مجرد إنسان، تكالب عليه الفقر، والنفي، والإحباط العاطفي، والسقم، ليأخذ هالة موت رمزي للشاعر الذي كسفت آماله العريضة، السخية، اختلاطات الواقع العربي وارتجاجات الوضع الإنساني. إن غيابه هو ما كان يملك حيال عالم موبوء تلوّث قيمه، تاركا لتموز، أو المسيح، أن ينهض في قصيدته حتى يرأفا بوفيقه، وينقيا بابل من آثامها، ويصونا، بالتالي، جيکور، قريته - رحمه، نيابة عنه، لأنها «بذرة ثورة لا تغلب، وبطولة كونية تؤكد للشاعر حضوره المستمر في العالم»⁶⁰¹، واثقا، وهوفي مرقد الأبدى، أن مآل هذا الأخير، حتما، إلى التجدد، والخصب، والفرح، انتصارا لرؤياه التموزية. لكن ريثما يحلّ ذلك فليغطّ، متوحدا، في رقدته الأليمة:

- الريح خيط،

منزل الأقنان بقيا سدره لا

الجن تؤوي لا عصافير الجنوب،

سوى الفراغ

بأعين الموتى،

فخذ عكازة منها وطر متسكعا،

600 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 53.

601 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972، ص 104.

.....
 هناك تنام أو تستيقظ الأفلاك إلّا

شاعرا إلّاك، أغنية وترخي هديها،

ويمرّ في المطر الحزين العابرون⁶⁰².

عين هذا الحس، المتختم انقطارا ومأساوية، بموت «بدر شاكر السياب»، سيعاود طغيانه على قصيدة - مرثاة في أحد رفقاء الطريق الآخرين، ألا وهو «صلاح عبد الصبور» الذي ترك الحياة - 1981 - دون أن ينال منها ما كانت تشرب إليه روحه التواقة إلى القصي من آفاق البهجة والامتلاء. فهو من «رأى نفسه يتمزق بين الواقع والمثال، وأحس أنه يتعامل مع عدد من المتناقضات، ولقد كان عليه في هذه الفترة أن «يختار» بين أن يكون مملوكا للآخرين الذين لا يطمئن إليهم، وبين أن يكون ملكا على مساحة نفسه التي بدأ يعرفها جيدا، وقد اختار نفسه بعد أن اعتصره الحزن اعتصارا شديدا من جراء هذا «الاختيار»⁶⁰³. وإذ تمّ له اختيار نفسه فإنه قد اختار، في الجوهر، مستحيل الوجود، لتعذر الإقامة في تسطح الحياة وضحالتها، أولنقل إنه قد اختار الموت، أصلا، وكيف لا وهذا الأخير هو الملجأ الأليق بكل الذوات المتنورة، الحزينة، والمخاصمة، بلا هوادة، للمواضعات المجتمعية والأخلاقية اللاجئة لتفجر الكينونة وحريتها. إن اللوذ بالموت، في حالة «صلاح عبد الصبور» تحديدا، هو إمكانية الوحيدة لطرد ما كان يجثم على روحه من اغتراب، بيد أن «عودة المغترب هذه ليست عودة إلى نافورة الضياء، وإنما هي عودة إلى وجود معتم كذلك الذي كان يخيم على الكون قبل الخليفة»⁶⁰⁴، في ثنياه يلزمه القيام باستكشاف حقيقة قلبه:

- إنني أبحث عن قلبي الدفين

في المسرات يغطيها الغبار

في الممرات يغطيها الهشيم

في انتظار المصطبة

تحت أمطار الليالي الغابرة

602 - الخطوات، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 74-71.

603 - عبده بدوي: ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية»، المجلد 2، ع 6، ربيع 1982، ص 47.

604 - لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 110.

في الأثافي في القوافي الهرمه

يا صلاح

أقفر، في القفص، الروح وغطتها العناكب⁶⁰⁵.

ومثلما توالف بين الشعراء المواطنة الشعرية فهم ينتمون، أيضاً، إلى موت رمزي واحد يأتيهم، تباعاً، فيجمعهم ببعضهم في رحابه التي تسع، دون غيرها، أرواحهم المضطربة، وتهبى لها سكينتها المستحقة، ومن هذا الجانب تعتبر «بكائية صلاح عبد الصبور إذن مريثة شخصية يستبق فيها الشاعر مصيره أيضاً ويرى نفسه من خلال نهاية المراثي ورحيله عنا، فلا غرابة أن تحمل القصيدة إهداء إلى شاعر ميت ثم تتحدث بلسان صاحبها وتصور معاناة بحثه عن قلبه الدفين الممزق»⁶⁰⁶. إن «الإنسان، في وجوده، إن هو إلا ذاكرة الوجود»⁶⁰⁷ سواء بما كان عليه أن يكونه أو بما ينبغي عليه، أيضاً، أن يكون عليه من امتلاء، وغنى، واكتمال، والشعراء هم أولى من يتبين هذه الذاكرة، بل ويجرؤ على طرق بابها، لكن ها واحد منهم يموت وغصة تلك الذاكرة المتأبئة تصطبح روحه المكلمة إلى مثواها النهائي، أليس هذا عربون إخفاق الشعراء كافة، ومنهم الرائي، في ابتعاث ذاكرة الوجود وإحلالها محل حاضر الوجود، أليس انقضاء أحد رفقاء الطريق، في إحدى نقاطها، دون إحقاق هذه البغية المستحيلة نذير موت الذات المؤبنة، وارتحالها الوشيك عن حاضر الوجود غير قريرة البال، تؤرقها، هي الأخرى، غصة ذاكرته اللاممكنة.

أما «أمل دنقل» فلن يكون شأنه أرحم من شأن «صلاح عبد الصبور»، ولن تمر إلا سستان - 1983 - حتى يسقط هو الآخر، متصالحاً مع الموت ضداً على واقع رفض، وإلى آخر عهده بالحياة، أن يتصالح وإياه، الشيء الذي يفيد العنوان الدال الذي يحمله ديوانه ما قبل الأخير، «لا تصالح» (1981). إن مأساة هذا الشاعر هي، في العمق، مأساة جيل برمته توجت نكسة 1967 القومية حصاد المرات والتريديات التي لطخت وعبه على مدى أكثر من عقدين

605 - سقط الجروف، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 84-83-82.

606 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 342.

607- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédiér, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelhens, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1968, p. 233

زمنين، ومن ثم فإن السقطّة العسكرية الموجهة لمصر الناصرية، سويداء القلب من عالم عربي موعود، هي بمثابة انهيار أدرك تاريخاً قومياً شاملاً. فموته هو إذن موت الروح غير المتسامحة مع ضروب الهوان التي تصيب لا الأوطان ولا الأفراد، أو، بتعبير مواز، موت الروح التي لا تفقه في شيء مداراة ابتئاس تاريخ عربي كانت تحلم به معافى، متوهجا، وغير مسلوب الجدارة:

- رياح، رياح

رياح المفاتيح والخرق الذهبي

رياح المجسّات والأوعية

رياح التفاصيل في عريها

رياح الضرورة

رياح السمّنت

رياح الأسابيع والمغسله

رياح رياح

رياح تقى القصيده..

.....

قطيع من الماعز الصيرفي

قطيع من الملكات الرثيئة

تلمّ عليها وشاح الجراده

تلمّ المسابح والحاسبات..

لك المحفظه

ولي اليانسون..⁶⁰⁸

إن تاريخاً على هذه الدرجة من الابتئاس لم يكن له سوى أن يحطم كيان شاعر مكابر كتب جملة من القصائد، عليها قامت سمعته الشعرية، مليئة تعنيفاً لهذا التاريخ، وفاضحة لاختلالاته وتشواهاته، مثل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، و«الكعكة الحجرية»، و«لا تصالح».. ثم انتهى إلى ذات موكولة إلى موتها الشخصي في فضاء - مستشفى يكشف نزلاؤه، أبلغ تكثيف، الوهن التاريخي الساري في جسد أمة بكاملها، وذلك على نحو ما تصوّره قصائد ديوانه الأخير، «أوراق الغرفة 8». «هكذا كان أمل: روح حارقة، وصخر بارد، من تجسّدات شعراء ستيّات أمّتنا وسبعينيّاتها الهائجة، المحتشدة بالتقلبات والتغيّرات التي اجتاحت كل

شيء: من أعماق الجذور تحت الأقدام، إلى نواصي الرؤوس، وأطراف المشاعر، ومسلمات العقائد»⁶⁰⁹.

شاعر آخر، ورفيق طريق كذلك، هو «حسين مردان»، سنجدّه يحفر لموته - 1972 - موقعا مستأهلا، ولاشك، داخل الطقس الرثائي الذي انخرطت فيه، وبقوة، التجربة الشعرية وهي تدنومن نهايتها. ولعل شاعرا نزع إلى امتداح الخطيئة وتمجيدها، بشكل قارب فيه كلاً من شارل بودلير، وإلياس أبي شبكة، لن تتركه طابوات المجتمع وانغلاقاته وحال خياله الشهواني ذاتا غائصة، من زوايتها، في أحوال العهر، واللذة، والجسدانية المعتنفة. إن القمع الأخلاقي من جهة، ونزعة التمرد، المتأصلة في سلوكه وقصيدته، هما النقطة التي تحط عندها تجربة هذا الشاعر الذي وطن روحه على مطاولة التحجر القيمي لمجتمعه، وذلك في صميم ما اعتبره منطقة جوهريّة للإبداع الشعري، أي منطقة المحرّم والممنوع. «ولم يكن «ينقذه» من حالات الرفض، والتمرد، والثورة هذه غير الشعر، والمحكمة، والسجن، ليخرج أشد، وأقوى، وأعنف، وأكثر يقينا يتلوث الأشياء من حوله»⁶¹⁰.

على أن السجن، الذي استضافه باستمرار تأديبا له على قصائده التي عدّتها المؤسسة الأخلاقية أثمّة، سوف لن يشكّل سوى استراحة مؤقتة في مخاضات السيرة الهامشية لشاعر كان على ذلك القدر من العقوق. فالموت، عمقيا، هوسبيله وسبيل أمثاله إلى استراحة، فعلية ورمزية في آن معا، يستنصت في ارتخائها وطمأنيتها رغائب جسده، ولواعج روحه، أو، على الأصح، ما توّدّه قصيدته منه بعيدا عن الإكراهات التي استزرعتها، في طريقها، الطهرانية الموهّبة لمجتمعه. «إن مردان كان «يحلم حياته أعظم من أن يعيشها»، لذا كان يحملها صليبا معه... وبالكلمات وضع حسين هذا الصليب على شغاف قلبه فأرققه ثقلها. وبالكلمات سافر عميقا داخل الجسد، وداخل النفس البشرية»⁶¹¹، لا شيء يؤنسه، ويضيئه، غير «عقدة الأفاعي هذه التي التفت حول حياته: المرأة والموت»⁶¹²، باحثا، خلال سفرته، عن فضيلة يعتقدها خبيثة داخل الخطيئة:

609 - سامي خنّسبة: أمل دنقل، مجلة «إبداع»، س 1، ع 10، أكتوبر 1983، ص 7.

610 - ماجد السامرائي: ومات حسين مردان، مجلة «الآداب»، س 20، ع 11، نوفمبر 1972، ص 90.

611 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 500.

612 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 300.

- من يا ابن مردان أعارك وجهه الرّخوي ؟
 طأطأ منكبيه وليّج في
 طغرائه رجل الضباب، أبيت أوليت
 تعلك الطوى، ويضئ كونك الصدى
 العاري، تغالط أو تمالط،
 شادن الودع المكابر هاهما «عيناه
 لؤلؤتان في أيدي الصيارفة»

.....
 أيّ موانئ ؟
 وشواطئ ؟ كانت لك «فينّا» وشاخت
 تحت أمطار الربيع،
 أهذه دنياك جرعة عابر
 متعثر ؟ دعها، إذن،

يستنفر الشاري بكارتها
 ويعركها السفينة، حثالة هي هذه الثروات،
 ما أنا ساخر، أنا خذتك الغافي، المجافي⁶¹³.
 فما من شاعر حقيقي، أصيل، إلّا وتفرغ به الحياة، وتدميه، وتختقه بصنوف من
 الإحباطات. كذا «يغدو مردان «رجل الضباب» الواثق بخطواته «عائر الضباب» في مرثية
 حسب له. فالظما في هذه الرحلة الضبابية - رحلة الحياة - يجعل الدنيا كلها جرعة يتناولها
 عابر متعثر.. تزلّ به القدم فيبتلعه الضباب»⁶¹⁴.

ولا ريب في أن اختتام جملة المراثي هذه بقصيدة، تختتم التجربة الشعرية في ذات
 الوقت، موسومة ب «تهجدات»، إنما هو علامة دالة على مدى غور المنفذ الذي اجتريته في
 ليّل الموت تلك اللفتة المزلزلة. إن التهجد، كقيام، وقنوت، وصلاة، يشير إلى تمام اندراج الأنا
 الشعرية الرؤياوي، منصاعة بهذا إلى ما استفحل لديها من وثوق في الموت وتيقن من مآتيه،
 في العمق من عتمة، منيرة مع ذلك، تنبجس من أحشائها، المصائر الحقّة لجميع رفقاء الطريق

613 - عائر الضباب، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 96-97.

614 - حاتم الصكر: الكنز والجرة الخاوية، مقارنة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأعلام»،
 س 22، ع 12-11، نونبر - دجنبر 1987، ص 128.

إلى المرأة / المثال / الحلم، أو إلى سومر رمزية تتخذ أكثر من هيئة. فأن يموت الشهيد «مالك» في الحرب العراقية - الإيرانية، مسترخيا روحه فداء لسومر التي تتهددها الهمجية، والعماء، وقصر النظر التاريخي، ومستعيدا، ضمن زمن متفكك فيزيقيا لكنه ملتحم تخيليا، بطولة أسلافه في الدفاع عن أور ضد أعدائها العيلاميين، الزاحفين من إيران القديمة، فذلك منتهى الذوبان في مواطنة رمزية، أقوى منها سياسية وحقوقية، والتعلق بأرض لا تكف عن دحرجة أنبائها - عشاقها: فلاحين، ومناضلين، ومثقفين، وشعراء، صوب الموت، مانحة إياهم حتفهم المأساوي، فيغيبون، واحدا إثر الآخر، وفي أرواحهم غصة سومر وإيلام جرحها الأسطوري النازف:

- على حجر في مياه الخليقة

توضأت، وارتحت بعد الفريضة

وقلت: التقط ما تذرّ الرياح

فمن بابل أو أريدو

ستنشق بذرة رمانة «وجه صنعاء فيها»

وقلت: احتفر أيّ شبر من الأرض واقترح الفاتح

ففي كل بردية قبر مالك..

.....

أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه

على ريشة منك، في الفيض، يصحوا اعتذاري

وقل أيّ شيء سوى أنني لم أزرك

ولم نحس الشاي ساعة رحلتك الآتية..⁶¹⁵

أفلا يضمّر الاسم «مالك»، هوفي حد ذاته، دلالة مفارقة، لا تخفى أهميتها، ما دامت صيغته كاسم فاعل تعطيه امتياز الملك وحظوته ؟ أوليس يملك موته ؟ فالموت بقدر ما يضيف على الاسم، في سياق مخصوص كهذا، طاقة الفاعلية يدمج النحوي في الترميزي حتى يخول ل «مالك» إنجاز فعل واحد ليس أكثر، هذا الفعل هو ترك نداء شعباد، بلقة مقابر أور الأسطورية، يتخلل روحه، ثم يرحل، فناء في حب سومر، منضمّا بذلك إلى رعيته الميتة موتا جماعيا، مستلزما وهنيا⁶¹⁶:

615 - تهجدات، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 123.

616 - إذ كانت تنظم، ضمن هذا الطقس المثير، «مواكب الجنائز الغريبة حب ... من سيقون مع قيثاراتهم،

- وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني!

دعوني أوسده زندي وألبسه تاجي..
«وفي الريح هذا الرنين القديم»⁶¹⁷.

إن موت «مالك» هو الذروة التي سينتهي إليها الخط المتواتر لانقضاء الذوات، واحدة تلوا الأخرى، مثلما يجسد عتبة الأنا الشعرية، بناء على ما في الاسم من مفارقة لافتة، إلى الولوج إلى موت العالم. فعالم لا أثر فيه لإينانا، ولا يتردد في الإطاحة بالصدقة الرمزية، المخففة، ما في ذلك ريب، من قنوط الوجود واكتابه، لهوعالم بدون معنى، وعاجز عن مسح ما انشحت به بصيرتها الأورفية من انهيئات مترادفة.

فغياب إينانا، ثم انقضاء الذوات، لا يبقيان إذن أي مسوّج لديمومة العالم كتلة جبارة نابضة بالحياة، فالموت يستتبع الموت، ومن ثم تعدّد سقطة أور⁶¹⁸، بما هي الوجه التاريخي لضياح

والجنود بكامل أسلحتهم، وحاشية نساء القصر بملابهن البهية، كل بمحض إرادته، متجهين إلى حفر الموت حيث يتعاطون السم الزعاف حتى الموت.

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 189.

617 - تهجدات، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 124.

618 - تربط مكانة أور الحضارية بما يصطلح عليه، في تاريخ بلاد ما بين النهرين، بالحقبة الثانية لدويلات المدن السومرية، التي تلت حقبة أولى لتلك الدويلات مسبقة بعصر فجر السلالات. وفي هذا الإطار يستحضر اسم «أور - نغو» حاكم أور الذي اتخذ لنفسه الألقاب «ملك أور، ملك سومر وأكد» مؤسساً بذلك سلالة أور الثالثة 2113-2006 ق.م. والتي يمثل عهد حكمها واحداً من أروع عصور تاريخ العراق. فلم يكتف «أور - نغو» وخلفاؤه بإعادة تأسيس الإمبراطورية الأكديّة بطولها وعرضها، بل وضموا لوادي الرافدين أيضاً قرناً كاملاً من السلم والازدهار خالفتين بذلك عصر نهضة لا مثيل له في كل ميادين الفن والأدب السومري.

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 224.

غير أن عصر النهضة ذاك سيعقبه عصر أفول ذريع بسبب ما كان للأموريين والعلاميين من أطماع توسعية في العراق القديم، فحدث أن «أحد الشيوخ الأموريين المدعو «نيلانوم» قد توج، قبل سنين، ملكاً على لارسا التي تبعد مسافة خمسة وعشرين ميلاً عن أور. ومّا زاد الطين بلة أن العيلاميين لم يتوانوا عن انتهاز هذه الفرصة لاجتياح سومر مثلما كانوا قد تعودوا في الماضي. وهكذا أصبحت الإمبراطورية السومرية العظيمة الآن - بعد أن تخلت عنها الآلهة وهوجمت من جهتين - ظللاً لملكة تقتصر على العاصمة وما جاورها من المناطق فحسب. ولقد كافح «أبي - سن» حتى النهاية، فحاول تأمين تحالف مع الأموريين ضد العيلاميين وجنود خصمه «إشبي - إرا»، غير أن خطته هذه فشلت أيضاً. وفي عام 2006» وصل العيلاميون أسوار أور التي كان قد بناها «أور - نغو» عالية «كعلو الجبل المضي»، فهاجموا المدينة العظيمة واستحوذوا عليها ثم أحرقوها وانسحبوا منها تاركين فيها حامية صغيرة، وأخذ «أبي - سن» المنكود أسيراً إلى إيران.

- نفسه، ص 241.

«إيدن» السومرية، إيذانا بتبدد العالم، هو الآخر، وتلاشي معناه، وتحوله إلى محض كتلة عدم صمّاء. وكما امتلك «مالك» زمام موته الرمزي بدفاعه عن سومر التي كانت قد انتهت، سلفاً، مع دمار أور، ستعبر الأنا الشعرية، بدورها، إلى موتها الرمزي، لكن ليس قبل أن تحكم على عالمها المتخيل بالموت، وذلك منذ غابت عنه إينانا، وانقضت منه الذوات المؤنسة، أو، بالأولى، منذ اللحظة التي أضحى فيه زمن الأنا الفردوسي في ذمة المستحيل. وعلى نحو ما أفادته من خبرة غلجامش، ساعة سؤالها عن الأصدقاء، مع ما تمثله هذه الإفادة من دعم أساسي لاستبصارها الرؤياوي، فإنها ستعتمد الآن، وهي تسقط على العالم حالة من الخراب الكوني المطلق، إلى استمداد خبرة الإله السومري، نانا، لما شخصت أور أمام ناظره خراباً كونياً ماحقاً يتعدى تقوُّض العمران إلى اندثار روح أمة بأسرها وذهاب مجدها⁶¹⁹. لقد كان خراب

لهذا «يعتبر سقوط أور» في نهاية الألف الثالث ق.م» إحدى نقاط التحول التاريخية الكبيرة في العراق القديم. فهولا يعبر عن سقوط سلالة وإمبراطورية فحسب، بل ويؤشر أيضاً إلى النهاية السياسية للسومريين كأمة حاكمة في التاريخ». - نفسه، ص 245.

619 - ومّا لاشك فيه أن كارثة من هذا الحجم كان لابد وأن تستحث الأجيال السومرية الموالية على تخليد أثرها المأساوي في الوجدان والذاكرة الجماعيين من خلال أعمال إبداعية، شعرية وغنائية ومسرحية، يأتي في مقدمتها النص المسرحي، «رثاء أور»، الذي يأخذ شكل منحة حزينة، موسمية، يستعيد عبرها شعب سومر ذكرى انتكاسه في أرضه وتاريخه وثقافته. ولعله من المجدي أن نقتطع، من هذا النص، ما يكفل تقديم صورة مقرّبة عن موضوعه التراثي:

- رئيس الجوقة: العاصفة تجثم في تخوم المعقل تصخب هادرة في المدارات
الجوقة : البقرة التي تحس العاصفة هجرت حظيرتها
ومنازل النبلاء مبعثرة في العراء
«تصاحبها الألحان»

ناناز : أواه أيتها المدينة ارثي نفسك مرّ الرثاء واهمري الدمع
الجوقة : البكاء مرير على خرائب المدن
البكاء مرير على أور الدمار
ناناز : بكاؤك مرير.. إلام يرثيك سيدك الحزين يمرّ البكاء
إلام يبكيك نانا الحزين عظيم البكاء
رئيس الجوقة: أواه يا أسوار أور احزني واهمري الدمع
الغزير.

نكال : شردني عويل العاصفة أنا التي يؤجج داخلي إعصار الرياح
الريح تعصف بوجهي طوال النهار
أرتجف خوفاً مشلولة في قبضة الأيام
عاصفة البؤس هذه حملت أسيادي الأحزان
يعصف في عواء الرياح
أرتعب خوفاً من وحشة الليل مشلولة في قبضة الريح

أور يوم نزل بها غضب الآلهة وحنقها، أما الخراب الرمزي للعالم فسيأتي من تأجج قوة التدمير في العناصر الأربعة الكونية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، التي تقوم عليها قاعدته. إن قوة هائلة جموحة تبلغ بها صفاقتها حدّ اغتيال كل ما هو جميل في الوجود، كالحب، والصدقة، لهي محكومة، جوهرها، بالارتداد إلى نفسها لتدلف، من ثم، إلى وضعية من السلب التام، بمعنى إلى موتها الذاتي. ولعل أنا شعرية انتزعت منها حبيبتها، وحرمت من صداقاتها، لم تعد في حوزتها سوى عدتها الرؤياوية التي تسعفها بإمكانية إسقاط الموت على عالم استنفد كامل جبروته وسطوته. وإذن سيكون الموت مصير عالم نفضت الروح منه يديها، أما وسيلته فهي العناصر الأربعة الكونية، التي ستقتضي منها هذه اللحظة الرؤياوية، تخصيصا، رفع منسوب جدالها الكوني، الأصلي، ما دامت تحيا من موت بعضها بحسب هيراكليطس، وذلك حتى تدرجه المخيلة في مدار صدام، مجازي - رمزي، عنيف لا يبغي ولا يذر، ثمّ يعود معه العالم جسدا مفتتا، متلاشيا، في نهاية المطاف.

ضمن هذا الإسقاط سيتخلّى عنصر الماء عن مساندته القوية لوازع الأنا الشعرية الابتعائي، الإحيائي، وعن دعمه اللامشروط لهاجسها الرعوي، الفردوسي، اللذين عبّرا عن نفسيهما من خلال غير قليل من التظاهرات النصية اللاواعية، فينقلب من طاقة إيجاد وإنشاء إلى طاقة غمر وجرف وابتلاع مستعيدا، بهذه الكيفية، الوجه التدميري الذي نلقاه عليه في قصة الطوفان، سواء في نسختها الأسطورية، السومرية، أو في النسخة الدينية، القرآنية بخاصة⁶²⁰:

ناناز :أواه أيتها المرأة

أواه يا مدينة أور

أواه أيتها المقدسات

دم القرابين في جفاف

أواه يا أنكولوك يا معبدي المطهر

كنت تمجد بالحشد

واليوم يملأك صفير الرياح

أواه يا مدينة الركام

أواه يا مدينة الضياع

أواه يا مدينتي الغارقة في القرار

أواه يا مدينة الخراب

أواه يا مدينة الاحتضار

أواه يا مدينة عصفت بها شرّ الرياح.

- مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية: د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14، ع6، مارس 1979، صص 12-13-16.

620 - بحيث تشابه النسختان في الخطوط العريضة لواقعة الطوفان، إلا ما كان من بعض التفاصيل التي

- من ترى جاء ؟

والطرق يشتد، يفتح

انباب عن هيئة امرأة ترتدي الخنز،

تجتذب الريح في وله شالها،

والمدينة تغرق في النوم⁶²¹.

فالمرأة الطارقة، القادمة من القيعان السحيقة لعالم يغمره الماء، والمكسوة بالخنز اللزج

نزوجة الحياة ذاتها، لن تلبث أن تجد المدينة، محلاً وحالاً، غارقة في ماء نومها، بله موتها،

مختزلة مشهد عالم برمه غارق في ماء رمزي جارف، يفعل فيها ما تفعله، بالموازاة، ريح مرتجة

تكسح كل شيء:

- في الزوبعة المغبرة، في حفلات

الريح العاوية البيضاء أطوف نحيفاً

في وجهي أضواء الحانة، تهرب بي الطرق

المبتلة.....⁶²²

أوما تعيئه فيها نار تتقد ليس فقط بمزاج إله النار السومري، «كبل»، خديم الزوج

الإلهي، «إيريشكيغال / نركال»، بل وبرغبة مكينة من الأنا الشعرية في تملّي العالم تأكله ألسنة

من نيران باطنه، مقرّ الاحتراق والسخونة والانصهار، ومقبرة الحب والصدقة، ويشمر فاكهة

لهيئة الطعم:

- مهجور في الصبيحة تطلقها أطيّار عالية

تنأى، أشجاراً أزرق أعواد الثقاب وأبدأ

نزهة أمسيتي⁶²³.

في مدى كوني لن تتأخر شهوة النار، وقد صيرته محرقة طاحنة، عن تفويته إلى شهوة

التراب كيما تسبغ عليه من الهشاشة ما تتوسم فيه تفتته وتشظيه فيغدو مدى طينيا رخوا ليس

إلاً، أوجزة مندورة للتحطّم:

ترجع إلى اختلاف السياقين، الأسطوري والديني، وأيضاً من كون نوح القرآني يحمل، عند السومريين، اسم أوتنابشتم.

621 - في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص 57.

622 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 463.

623 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص 118-119.

- لا رعد أخضر، لا وفقة، لا حديقة، قطه
عمياء تبحث في ظلام الطين عن مغزى
الطفولة،

عن حليب،
جرّة كسرت،

وتندبها عجوز من صبايا العيد،
لا منجى ولا أبواب في إرم، ملاعب لا
الفرزدق طفلها،

وخطاك في الأفق الكسيح⁶²⁴.

ذلك أن «الجرّة مفردة أسطورية تتكرر لدى حسب لتؤكد قابلية التكسر والتهشيم
والخواء»⁶²⁵، أويمسي قطعاً وأجزاء منجرفة⁶²⁶ يقتلعها الماء اقتلاعاً من حواشي طزقه ومماشيه
نحو مصباته الرمزية المنتظرة:

- إنني أبحث عن قلبي الدفين
في مياه الحفر المعتكره

نزعت عنها حنايا المنزل المقتلعه

في سقوط الجرف، في الجرح المفتّح

في شطوط الملح تعلوها الظهيره

في عيون السمك الميت، في كوم الأظافر

في مخاض البقر الدامي المعفر

في رماد الأقمطه⁶²⁷.

إن عالماً لا يكف عن جرف الكينونة واقتلاعها لخليق بأن تنحل كتلته إلى نثار تسوقه
مشيئة الماء إلى مهاوي المجهول. ومن داخل صورة عالم تتكسر صلابته اختارت الأنا الشعرية،

624 - الخطوات، نفس المرجع، ص 71.

625 - حاتم الصكر: الكنز والجرّة الخاوية، مقارنة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»،
س 22، ع 11-12، نونبر - دجنبر 1987، ص 121.

626 - تتكرر دلالة الانجراف، بصيغ مختلفة: فعل، اسم، مفرد، جمع.. خمسا وثلاثين مرة في المتن، الأمر الذي
يثبت درجة تنفذ الإحساس، لدى الأنا الشعرية، بانهيال العالم.

627 - سقط الجروف، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 79.

متقنعة بقناع الشاعر «صلاح عبد الصبور»، أن تؤثّر الحب، والصداقة، أو، الأصوب، «إيدن» السومرية، أي من داخل «انهيارات الجرف وما يتساقط منه إلى النهر الهادر وهو يحكي بجريانه اليومي قانون الأبدية الذي لا مناص منه»⁶²⁸.

ففي المرويات الأسطورية «يحدث أن ينزل بطل، حيّا، إلى الجحيم، أن يبلغ السفح منه، ثم يقع أن يكون هناك صعود منه، وقد يكون النازل إلها مقدما «هيراكليس، ديونيزوس»، أو إنسانا من معدن بطولي ملحمي «أورفيوس، تيزيه، أوليس، إينياس»، لكن وحده من يصطفى يقتدر على اجتياز الحد الفاصل»⁶²⁹ بين الموت والحياة. هكذا، وتماثلا مع نجاة أورفيوس، في الأسطورة الإغريقية، من الموت وهو في العالم السفلي، ستتوفى الأنا الشعرية، من جانبها، في تخطّي الشفير، البالغ المضاء، الفاصل ما بين الموت والحياة. وكما جرى الأمر، أيضا، في نطاق الأسطورة وبرغبة منها، لما تمّ الإبقاء على أورفيوس حيّا حتى ميقات يتناسب ومقتضياتها واستهدافاتها، ستفتي التجربة الشعرية، هي الأخرى، بصيانة أنها إلى لحظة ملائمة لانتواءاتها وترتيباتها هي. ولربما احتسبنا إفلاتها، أي الأنا، من بين فكّي كماشة الردى جولة لها مربوحة في معتركها المأساوي مع موت باطش، لكن يجب أن نراعي بأن الموت كان قد سدّد، مقدما، ضربته القاضية نحوروحها، سواء وهو يحرمها من إينانا، أو حين استراقه منها أصدقاءها الرمزيين الخالص، أو عندما أطاح بالعالم، تجاوبا مع تماهيهما، وسحب منه مبرر قيامه ودوامه.

في ملحمة غلجامش، وبغاية أن يكتسب موت إنكيدومعناه الفاتك، استلزم الأمر إعفاء غلجامش منه وذلك كيما يدرك، هو الحيّ، الفائز انفعالا وقلقا جرّاء اختفاء صديقه، أن الموت يعنيه هو الآخر. وفي «رثاء أور»، ومن أجل أن ينبثق من خراب أور مغزاه المتوخى اقتضت الحاجة، كذلك، تولية الإله نانا شأن التأمل في ممات مدينة، بل والتمعن في المآل التعس لحضارة بأكملها. أما وقد أتخم الاثنان، غلجامش ونانا، كربا على خسران الأصدقاء والأوطان، واكتوت روحهما بلظاه أشد الاكتواء، فلن يضير النصين، الملحمي والمسرحي، بعد ذلك في شيء إطلاق سراح ما تبقى من وقائع لتجري صوب أفقها المسطر. فلقد ربح الموت جولة الحب، وجولة الصداقة، كما أنه ربح نفسه والأنا الشعرية دفعة واحدة، عند مغالبتة لشططه والتمامه على كتلة العالم بالتعنيف والمحو، مفككا إياها إلى أوصال هامة، ثم وهويطل معنى هذا العالم ويجتث جبل السرة بينه وبين تاريخه العدني الغائر، باسطا أمامها

628 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 344.

629- Chantal Labre: L'antiquité: Descente aux Enfers, in: revue «Magazine Littéraire», N 356, juillet-août 1997, p. 31

هكذا، هي الطالعة من الموت إلى الموت، في الجوهر، كتلتها جثة باردة، شواء، ومعافة، بينما لم تريح الأنا، مؤقتا مع ذلك، سوى ما كان من وجودها الشخصي، أما الآن وقد استقر يقينها الرؤياوي من الغياب النهائي لإينانا، وانقضاء الذوات، وتبدد العالم فلا خيار لها في تلافي موتها الخاص. فتخطيها الشفير الفاصل بين الموت والحياة إن هو، عمقيا، إلا انتصار زائف على سلطة الموت، لاسيما والكلفة التي قويضت بها جولتها المربوطة تلك كانت من الضخامة، وعليه فإن المسألة لا تعدو كونها إمهالا من الموت إلى حين، أي حتى أوان نضوج حنظلة ميبتها الخاصة، أو، لنقل، نوعا من ترصد الموت لكيانها، وتسلية منه بجرحها وشقائها، وإزماعا من قبله على الإجهاز عليها ليس في أسفل العالم، وإنما على سطحه الخائر، في وضوح ذاكرة نهاره، وعلى يد من فضل على هذا السطح من موتى - أحياء، أو، بالأولى، مع ما في الأمر من دلالة ومفارقة في آن، من ميّات - حيّات⁶³⁰.

إن الأنا الشعرية، باعتبارها أنا حدودية، متطلبة، لن ترضى بأنصاف الحلول: فإمّا وجود تملأه أنفاس إينانا الجميلة، وتنضّده صداقات الروح، ويلبس فيه العالم نضارة الفردوس السومري ووداعته، أو لا شيء بالمرّة! لذا فلن يعفيها من تعذر تحصيل وجود متعال على مقاس حلمها المتناول، اللاأرضي، سوى انخراطها، بدورها، في الموت الشامل الذي لم ينقطع عن التربص بها على مدى الأشواط التي استغرقتها سفرتها الرمزية من عليها «إيدن» السومرية إلى القرار من العالم السفلي:

- يمتصني الإسفلت

طيرا أضاع الصوت

تمتصني البارات

630 - بعد موت يورديس بصفة نهائية «سيلجم أورفيوس نفسه عن غوايات النساء كافة، سواء لكون حبيب له يجلب له إلا الشؤم، أو بدافع من ارتهان ولانه. فكثيرات كنّ، رغم ذلك، يتحرّقن من أجل الارتباط بالشاعر، وكثيرات عانين من غصة نبذه لهن».

- Ovide: Les Métamorphoses, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Ed. Flammarion «Garnier Frères», 1966, p. 255

لهذا، ونقمة عليه، هو المترقّع عن التحرش الغرامي لنساء "تراس" به، سيقمن بقتله قتلة شنيعة، تقطعت معها أطراف جسده إربا إربا، فكان أن نزل ثانية إلى العالم السفلي، ميّتا هذه المرة، ليلقى يورديس وقد انضوى، هو الآخر، إلى نفس مصيرها الأبدي. فقد «نزل شبح أورفيوس تحت الأرض، والمواضع التي سلف وأن رآها تعرّف عليها جميعا. ثم طلق يوجب، بحثا عن يورديس، الأرجاء الموقوفة على الأرواح الورعة، فلما وجدها احتضنها بين يديه بحرارة فائقة. إثر ذلك بقليل أخذ يسيران، مرة بخطى متساوية، وثانية تتقدمه هي ويتبعها هو، وأخرى يمشي هو أولا سابقا إياها، وبنتهى الطمأنينة كان أورفيوس يلتفت ليرى يورديسه».

وجه نبي مات⁶³¹.

- يخبورنين القفل

ويرتمي فوق جبين النخل

ثوب صبي مات⁶³².

وما كادت السفرة تخلص إلى نقطتها النهائية، المساوية، نقطة الاصطدام بالمستحيل، حتى تبين لها بالآ مندوحة لها عن التصالح الباطني العميق مع الموت، الذي لم يخلف لها غير اليتيم، والتوحد، واليأس، أو تعبير مواز غير إمكانية ملاقة إينانا داخل حقيقة الموت ذاتها، وتملكها، بالتالي، عبر الانضمام إليها داخل مطلق استحالتها:

- تتجول بي الطرقات صدى، تتجول بي

خطوات الأمس مبعثرة، تسعى بي أرصفة

وشوارع مقفرة،

تتنقل بي عربات فارغة،

مهجور في أمطار غابرة

وعواصف نائية،

مهجور في سفن غرقى

في اللجة منذ قرون،

مهجور ويديا خيوط عنكب،

أقبيتي الأفق المفتوح،

وأشرعتي الورق المصفّر الميت،

ملء جفوني

أغساق كنت المترقب والمتخشب فيها،

كنت المنتظر المهجور،

غرابك جاء إلي الليلة

يا إدغار بو⁶³³.

إن بارقة الأمل التي كان ييشها، ضمن مواقع مختلفة في مسار التجربة الشعرية لاوعي

631 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 221.

632 - ليلية، نفس المرجع، ص 231.

633 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 110-109.

نصي، موصول بالذاكرة العدنية للأنا الشعرية، لم تكن غير بشارة كاذبة باسترجاع امرأة تقف معادلا رمزيا لهذه الذاكرة، أو لعلها كانت بمثابة تطمين موارب من لدن الموت لأنا ظلت إلى عهد قريب مصممة على ألا تتراجع، قيد أنملة، عن بغيتها، أو أحد أشكال استدراجها إلى حيث يمكنها أن ترى، رؤيا البصيرة، ألا شيء يرجى من قوة كونية غامضة، عمياء، قوامها سلب الحياة وليس إعارتها.

وعلى شاكلة ما قلناه، ونحن نهّم بمقاربة دلالة الموت في المتن، من كون هذه الدلالة تمثل نقطة ارتكاز أساسية في مبناه الدلالي العام، بما هي الدلالة الأم، يجدر بنا أن نؤكد، لمرة أخرى، على درجة الأيقنة العالية التي وفرتها تفضلات هذه الدلالة وتدرجاتها المتصاعدة لرؤيا شعرية يعتبر الموت جوهرها. «إن الأيقونة يجب أن يكون بحوزتها ما تشترك به مع الموضوع المسمى، لأنها تمثل «تبرز» مواصفاته»⁶³⁴، وبجني الأنا الشعرية، في خضم سفرتها الأورفية الرمزية بما تمليه من تلاحقات دالة، لحقيقة غياب إينانا، وحقيقة انقضاء الذوات، ثم حقيقة تبدد العالم، وذلك في ظل التجاوبات البنائية والنصبة للمتن، واعتمادا أيضا على ما أبانت عنه مختلف قصائده من أوجه الملاءمة التخيلية، فهي كانت، في الواقع، بصدد استجماع شتات شخصيتها الأورفية، ومركزتها، وشحذها، تهوؤا منها لتلك اللحظة الرؤيوية الحاسمة التي كانت تتمخض عنها أحشاء التجربة الشعرية، لحظة اعتناقها لحقيقة موتها هي كذلك.

ففي «إمكان الكاتب أن يختار التصعيد من حدة رسالته الأيقونية، أو التخفيف منها، [وذلك] في علاقة مع الرسالة الرمزية الصادرة عن «محتوى» الكتابة، ويتعلق الأمر بطبيعة الرسالة الكلية التي يريد [إيصالها]»⁶³⁵، ولهذا ما يوازيه، طبعا، في التجربة الشعرية، بحيث ما من تسويغ لاحتداد أيقونية دلالة الموت، يساوقها أداء شعري مصعد، إلا في ارتطام السؤال الأورفي، عند النهاية، بحقيقة عجزه عن انتزاع معنى لوقائع الوجود التي تجري ضدا على مشيئة الحلم الشعري. لقد كانت «إيدن» السومرية عبارة عن مئة وسلوى كونيتين، لكنها بفعل الموت ستغدو خرابا كونيا يندثر معه الحب، وتنقضي الصداقة. ولأن العوز الرؤيوي هو خاصية الكتابة الشعرية الجذرية، وميزتها في آن، فإن انتساب الأنا الشعرية، المهزوم سؤالها الهائل، إلى الخراب الأعَم هو الممكن الأوحَد المتاح أمامها، تكريسا، من جهة، لهويتها، وتجنّحا، من جهة ثانية، بدلالة الموت نحو أفقها الشعري المؤيقن، المتناهي، ذلك أن «الشعر لا يختار محله إلا في

634- Tzevetan Todorov: Synecdoques, in: Sémantique de la poésie, collec, Paris, coll. Points, Ed: Seuil, 1979, p. 25

635 - ترنس هوكس: مدخل إلى السيمياء، ترجمة: مصطفى كمال، مجلة «بيت الحكمة»، س2، ع5، أبريل 1987، ص121.

علاقة مرجعية مع الموت»⁶³⁶.

636 - صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف 1980، ص86.

الفصل الخامس

الشعري / الأسطوري / الرؤياوي

محاولة في التركيب

أي متن، موسوم بالتماسك والكفاية وذو تمثيلية مقنعة، إلا ويجري عليه ما يجري على النص المفرد، بحيث في الإمكان تسخيرهُ للتحليل والمساءلة كما لو كان نصاً مفرداً عريضاً يشغل مساحة طباعية فسيحة. ولعل ما قمنا به من توصيفات، طوال الفصول الثلاثة السابقة، همتُ أصعدة الشكل الشعري، والتعدي النصي، والدلالة الشعرية، يدخل في إطار تشريح البنية الكلية للمتن وتفكيكها إلى بنات أصغر، وذلك حتى يتيسر لنا نوع من الإحاطة المفصلة، والوافية، بمجموع عناصره التكوينية القاعدية، لكن ضمن تفكير لا يسقط من الحساب أن مسلكتنا تجزيها كهذا إن هو إلا محض إجراء غايتنا منه تهيم فهم مدقق للبنية التي تشمل هذه العناصر وتؤطرها.

إذن ونحن ننجز جملة التوصيفات القطاعية المذكورة كان شاغلنا المركزي هو التوصل إلى تعيين الأوجه المتعددة لنشأة المتن وانبثاقه، أو، بالأصح، تشخيص المستويات المترابطة لداليته، بما هي أساس تكوّنه وعليها تقوم سيرورته وتبلور تمفصلاته. فالمتن، كما النص، «يشغل مثله مثل برنامج ناظمة آلية من أجل إمدادنا بتجربة الشيء الوحيد، هذا الأخير الذي نطلق عليه تسمية هي الأسلوب، والذي كثيرا ما تلايس لدينا مع الفرد الافتراضي المدعومؤلفا: والواقع أن «الأسلوب هو النص ذاته»⁶³⁷، لأنه بمثابة المظهر الذي تستقر عليه، إثر توقّف نشاطية البناء، داليته، المائزة له والمميّزة به أيضا. و«بينما يمكن أن تتشكّل وحدات المعنى من كلمات، من ترصيفات أو جمل، فإن النص بأكمله هو من يؤسس وحدة الدالية»⁶³⁸.

637- Michael Riffaterre: La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 8

638- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas,

من كفيات أسلبة العناصر التكوينية القاعدية إلى كيفية أسلبة المتن بآتمه، هذا ما يقتضيه منا أي تأؤل جامع، وهو أمر مستحب إن لم يكن مستلزما، لتجربة شعرية تداخلها رؤيا شعرية واحدة. فالمطروح، حاليا، هو أن «تنتقل من السطح إلى المركز الحيوي الباطن» «للاثر الفني»⁶³⁹، الذي انتسجت لحمته بفضل ما استأثر به من خواص إنشائية منبعها هذا المركز بالذات. وبصيغة أخرى إن ما يتبقى، والحال أننا نمتلك مجموعة من الاستخلاصات تتعلق بأسلوبية التجربة الشعرية في تجلياتها المتباينة، هو القبض على القانون الناظم لهذه التجليات مما يجعلها تمثيلا لمقصدية واحدة. «إن العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذوسمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات»⁶⁴⁰، وعند مراعاتنا كون التجربة الشعرية تتكئ على خلفية أسطورية بارزة، علما بأن «الأسطورة تعدّ واقعا ثقافيا معقدا»⁶⁴¹، فسندرك، يقينا، درجة التعقيد التي اصطبغ بها اقتصادها الأسلوبي، من الجانبين، الجزئي والكلّي. وقد «تعتبر الشعرية مجرد مكوّن يحوّل بالضرورة باقي العناصر ويحدّد بمعيتها استجابة المجموع»⁶⁴²، غير أن التحقق الشعري، في وضعية إبداعية تساهم فيها الأسطورة بقوة وفعالية، لا بد وأن تعتريه تشابكات جمّة كنتاج لتفاعلي مجالين معقدين أصلا، يشرطهما نظامان داليان مختلفان، مجبرين، بقوة الاعتبار الشعري، على الانضواء إلى نظام تعبيرى واحد متماسك تستوجه دالية التجربة الشعرية وأوليتها المقامية.

وفي هذا المضمار تحقيق بنا، ما دمنا نروم تبين طبيعة الترسيمة التي اتبعتها التجربة وهي تأخذ في تصريف شعريتها وأسطوريتها في آن معا، أن نسترشد بجملة من المفاهيم الإجرائية فات وأن شغلناها كمتكآت ندعم بها استقصاءنا للسيرورة الدالية التي استحكمت في التجربة الشعرية، وأيضا الإلمام بتدرجات العاملية الرؤياوية في محيطها، ونعني بها مفاهيم: التّوية، والحدّ، والإبدال، واللاوعي النصي والرؤياوي، والتبشير، ثم الأيقونة، التي مرت بنا، سابقا، متوزعة عبر مواضع شتى، وسيكون من المفيد تجميعها الآن ونحن نسعى إلى تنميط الدالية

Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 17

639- Léo Spitzer: Etudes de style, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coubon, Michel Foucault, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 60

640 - أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، دمشق، 1972، ص 29.

641- Mircea Eliade: Aspects du myth, Paris, Ed. Gallimard, 1963, p. 14

642- Ron an Jakobson: Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 46

العامّة للتجربة وتقريّ إشاريتها.

فقد اتضح لنا، من خلال ما عايناه من معطيات شعرية متنوعة، أن قسماً هاماً من التحولات التي عرفتها بنية المتن يرتد، في وقوعه، إلى صلب ما احتسبناه مرحلة رعوية في التجربة الشعرية، غطاها ديوان «نخلة الله». ففي قلب الإحساس الغبطوي للأنا الشعرية، وهي لما نزل آخذة بأسباب معيشها المتخيل في رحاب «إيدن» السومرية، سيبدأ في التملل بدخيلتها، إحساس آخر، مأساوي، بالوجود سرعان ما سيكبر حجمه، في تواز مع تنامي التجربة الشعرية وتطورها، ليتصالب أكثر فأكثر تماشياً مع إمعان الأنا في انفصالها عن مهدها الوجودي.

وبناء على هذا سنلاحظ، مثلاً، أن الوحدات اللفظية الأربع، التي ينهض عليها المهاد اللفظي للعالم المشعرن، سوف لن تمنعها تلييتها، من الزاوية اللغوية، لرغبة الأنا الشعرية، الثابتة، في مكان فردوسي مفعم أمومة، ونضارة، وتنعماً، من أن تبذر، رغم هذا، في أرضية هذا المكان بالذات علاميتها الجدلية التي سيرتفع مفعولها في أثناء المرحلة المأساوية. وبمجرد ما انخرطت التجربة في معمعان هذه المرحلة ألفتها مشدودة إلى سياقات صدامية بحثة تجسد عنف الهزة التي طالت أطراف عالم ستبلى به أنا شعرية تحمل معها عبء تاريخها العدني الرمزي، «فالسباق يحتوي على مقابلة والمقابلة تنتج التأثير الأسلوبى»⁶⁴³. ومن ناحية أخرى فإن النقلة التي سيجتازها الدال التركيبي، من مستوى الجملة الشعرية البسيطة - الغنائية إلى مستوى الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، ليست، في العمق، إلاّ تحييناً، سمته الانفجارية، لنواة المركبة المضمرة، أصلاً، في اللب من تلفظ شعري انطبع، والتجربة في بدايتها، بغير قليل من البساطة.

وبالإضافة إلى هذا فإن الدفعة القوية التي سيحظى بها الفعل التزميني في نطاق التجربة الشعرية، اعتماداً على وسائط التدوير الإيقاعي، والألفاظ ذات الدلالة الدائرية، والتكرار، بكافة إيدالاته، ثم الإسقاط الليلي المتواتر، تجد مرتكزها في رصيد الموارد التزمينية الذي كان في حوزة المرحلة الرعوية، لكن حالما برزت الحاجة الماسّة إلى إعطاء الزمن الشعري / الأسطوري بعداً امتدادياً مطلقاً انقلب على الفور ما كان مجرد نويات تزمينية متضائلة إلى طاقة مكتسحة لا تحصرها أية حواجز. أمّا من حيث الاستيهام المكاني فعلى قدر ما ينصب ديوان «نخلة الله» في منزع تمجيدي سافر لتعالى العالم وسمو مكانيته يعتبر، هونفسه، الديوان الذي شرعت الأنا الشعرية، من داخل مناخه حينما أخذت في تلمس حسّها المأساوي، الجنييني،

بالوجود، في التأهب لمعانقة حقيقته السفلية، قيد الارتسام، والخطو، بالتالي، في سلميته النازلة جهة المنطقة الأشد ضراوة في جغرافيته المتخيلة. وبالمثل فإن ما ستكتشف عنه المرحلة المأساوية من إمكانات تخيلية وازنة لا يعني بأن المرحلة الرعوية كانت خالية، على الإطلاق، من بعض من التعبيرات الاستعارية الناضجة، والسبب هو أن واحدة من أهم خواص الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة كونها لا تحجم، رغما من محدوديتها التخيلية، عن توفير التماعات استعارية خصبة، وإن كانت مشتتة، فاعلة، ولو أنها متقطعة.

من المحقق أنه ما من تفسير لمسلك إثبات هوامش للقصائد سوى ما كان من تطلع الشعراء إلى إنارة ما قد يفترضونه ملتبسا على المتلقي فيتوسلون إلى هذا بجماع من القرائن، والإفادات، والتنبيهات، والالتماسات.. الكفيلة بتبديد ما ينطرح من مصاعب في هذا الباب. ومع أن مردود الهامش سوف ينجلي أكثر عند انعطاف الجملة الشعرية إلى أفق أدائي مركب، الأمر الذي يعزى إلى تصاعد الفاعلية الرؤيوية، بيد أن هذا الاعتبار لم يحل، على نحو ما رأينا، بين التجربة الشعرية وبين المبادرة إلى هذا المسلك، وإن اقتصر على الإخبار ما عدا بتواريخ تحرير القصائد، انطلاقا من الديوان الأول، هذا ريشما يتسع، في الدواوين الموالية، فيشمل معطيات إضافية تخص، هذه المرة، قصائد اقتضت من الشاعر مجهودا تنويريا حازما وشافيا. وعلى عكس ما تواجهنا به الدواوين الأربعة الأخيرة من تصديرات، تشاركها في هذا الملمح أيضا قصائد الديوانين المتأخرين، يستقيم الديوان الأول أجرد من أي تصدير تقديمي كان فيما خلا ذلك المقتطف، المستل من «نشيد الإنشاد» للنبي - الملك سليمان، الذي يصدر قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول». لكن إن كان من دواعي عزوف التجربة الشعرية عن ركوب هذه الجمالية، خلال مرحلتها الرعوية، عدم نضج انفتاحها على الموازة النصية التي تنجم عن استدعاء تصديرات بعينها إلى مجالها النصي، فما من شك في أن نواة هذه الجمالية هي هذا المقتطف بالتحديد، في حين يمكننا النظر إلى ما تلاه من مقتطفات، من مرجعيات مختلفة، كانتقال بهذه الجمالية من نطاق المحدودية إلى نطاق الكثرة والانتشار، أملت ضرورة إسناد الكتابة الشعرية عبر تعبئة موازيات نصية عدة يغتنى معها أداؤها، وهو، من جانب مماثل، نفس الإسناد الذي سيأتي لها من انغمارها، أو أن تحولها من الغنائية والبساطة إلى الدرامية والمركبة، في دينامية تناصية قوية تخطت بفضلها وتيرتها التناصية البطيئة، والمحترسة، التي سجلتها إبان انطلاقها.

إن ذات التجذر النواتي، في الأرضية الأولية، المستوية، للتجربة الشعرية يطول حتى الثلاثية الدلالية القائمة في فضائها. وفي هذا الصدد، وبصرف النظر عن التوالي، المتجاوب. الذي اتبعته الإنتاجية الدلالية، بحيث انبرت كل دلالة، من الدلالات الثلاث، إلى اقتطاع حيّز

الحيوي الملائم من مساحة المتن، وذلك اتساقاً مع منطق الإنتاجية الرؤياوية، سنلمس حضوراً، وإن كان متفاوتاً، للدلالات ثلاثتها، في ديوان «نخلة الله»، بينما التجربة ما انفكت لصيقة بأفقها الغنائي. وفي انتظار أن تتلاءم دلالة الاغتراب مع وضعية السقوط من «إيدن» السومرية، التي أصبحت عليها الأنا الشعرية، وتتوافق دلالة الحب مع اللحظة العشقية وتداعياتها العدنية، ثم تنطبق دلالة الموت مع المحنة الرؤياوية التي سببها وثوقها في مبدأ الاستحالة، ريثما تحصل هذه التبدلات سيخوض المتن، مقدماً، في الهجس بهذه الدلالات والإيحاء إليها، حتى إذا ما آن التوقيت الشعري / الأسطوري لسقطة الأنا من عالمها البدني انتصبت فضاءات دلالية مكتملة، ومتوالية - متداخلة، تخرقها هذه الأنا بحسبانها أطواراً منتظمة لرحيلها الرمزي من «إيدن» إلى العالم السفلي.

إن استتصار المتن، في مرحلته الباكّة، لجانب لا يستهان به من العناصر الشعرية التي ستأخذ، في مرحلته التالية، شكلاً دالياً معقداً ليرتبط بأحد أوكد المقتضيات في الدالية الشعرية، إذ أن ما ستؤول إليه الكتابة الشعرية من تمدّد بنائي ونصي هو ثمرة تحويل دؤوب لنويات صغية، وتعبيرية، وتخيّلية توجد مبثوثة في مداخلها، ومن ثم يمكننا اعتبار الصبغة الأدائية المركبة التي انفرت عنها، فيما بعد، دالية المتن، درجة ثانية في الكتابة الشعرية، الغنائية والبسيطة، التي وسمت قصائد البدايات. «إن الأسلوب نظام علامي في صلب نظام علامي آخر»⁶⁴⁴، ولأن الأمر كذلك فمن قلب علامية شعرية نواتية، إرهافية، ستنشأ علامية شعرية بديلة قوامها التركيب، والتمدّد، اللذان سيزداد مقدارهما كلما سعت الكتابة نحو تفعيل تاريخها الأسلوبية الذاتي الذي استبقته خلفها.

وتما يميز الكتابة الشعرية حرصها الشديد على تدبّر مقومها البديهي، الشكلي والدلالي سواء بسواء، وفي مقابل هذا تنطوي الأسطورة على خاصية أساسية تنجلي في اعتنائها بالجانب الدلالي أولاً وقبل كل شيء، بمعنى أنه كما يتوجب «على الشعر إذن مراعاة الشكل، في حين أن الأسطورة تتجاوز البناء وليس بإمكانه أن يحدها»⁶⁴⁵، بل ومثلما «في الموسيقى يكون عنصر الصوت هو السائد...» في الأسطورة يكون عنصر المعنى صاحب السيادة⁶⁴⁶. من هذا المنطلق سيكون من الصواب أن نتحدث عن نواتية دلالية لا غير مستقرها في مفتتح

644 - د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982، ص 77.

645 - د. أمينة غصن: كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع13، يونيو-يوليو 1981، ص 96.

646 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: د. عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 75.

الأسطورة الأورفية، في إطار تخلّلها لنسيج الأسطورة الديموزية - التمزوية - وفعلها في قاعدتها الدلالية، ستولى التجربة الشعرية، بتأثير من سيرورتها، إكسابها هيئة تمدّدية ملموسة. فالشكل الشعري القائم في التجربة يخصّها هي في الاعتبار الأول، وإذا نحن أصررنا على تسطير حدود شكلية، نووية، ضداً على طبيعة البناء الأسطوري فإنها، أي الحدود، سيكون لها، قطعاً، مساس بما هو شعري، كما أنها ستقوم، بشيء من التجاوز، مقام حدود ضمنية لشكل لم يكن ليتوافر للأسطورة لولا انضوائها إلى آلية البناء الشعري، لأن ما جرى، في واقع الأمر، هو استقدام «رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري، شأنها في ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة»⁶⁴⁷.

وفي هذا السبيل، وما دمنا قد أثّرنا مفهوم الحدّ، لربّما كان مناسباً التذكير بما عدّدناه حدوداً انتصبت في مسار التجربة الشعرية باعتبارها فواصل بين طورين اثنين من أطوار انبثائها وتكوّنها. فالحسّ الرعوي الذي استبد بكيان الأنا الشعرية، في مطلع التجربة، سيخلفه، كما رأينا، حسّ آخر مأساوي وهو ما استدعى، فضلاً عن توتر النبرة الرؤيائية وإعلانها، نهوض هندسة تلفظية مركبة، وطريقة أدائية متقدمة، تنشّق عنهما مختلف النويات التركيبية، والإيقاعية، والتخيلية، والموازاة - نصية، والتناصية، والدلالية، التي كانت فيما مضى محاصرة في نطاق اشتغال تعبير شعري، محترز في توسلاته، قنوع في تحقّقاته.

من هذه الزاوية اعتبرنا قصيدة «قهوة العصر» حدّاً تركيبياً فاصلاً بين الجملتين الشعريتين، الغنائية - البسيطة والدرامية - المركبة، وذلك لكونها تغلق أفقا تعبيرياً وتدشّن واحداً آخر مغايراً، مثلما اعتبرنا، فيما يخص الأداء الإيقاعي في التجربة الشعرية، قصيدة «قارة سابعة» حدّاً فاصلاً مماثلاً، لأنها تقرن ببداية مواظفة غط الإيقاع التفعيلي المدوّر وتوقّف مواظفة غط الإيقاع التفعيلي الخطّي. أمّا ونحن نروم تعيين حدّ فاصل إضافي يفرّق فيما بين مرحلتين تخيليتين في المتن، فقد وقع نظرنا، بصدد هذه النقطة، على ديوان «زيارة السيدة السومرية» برمته، لأنه تمكن، فعلاً، من حفر مسافة ملائمة بين مرحلة استحوذت عليها تقنية تخيلية واهنة، عمادها المشابهة الجزئية، وأخرى هيمنت عليها تقنية أنضج مركزها المجاز والرميز والسعي المكثف نحو كلياتية التخيّل.

وفيما يتعلق ببعض الموازيات النصية، ومنها الإهداء، فإن قصيدة «مرثية الأمير ميشكين» هي التي ستلعب دور الحد في هذا المنحى، إذ هي أول قصيدة، في المتن، تبادر إلى التلّفح بهذه الخصيصة الجمالية الدالة. ولأن ديوان «الطائر الخشبي» سيقفز بالهامش

647 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 201-202.

من مستوى الإفادة بتواريخ تحرير القصائد فقط، وهو ما اقتصر عليه الأمر في ديوان «نخلة الله»، إلى مستوى الإفادة بتواريخ وأمكنة تحريرها، علاوة على خلفياتها المعرفية والثقافية والإبداعية، فهو يأخذ، على شاكلة ديوان «زيارة السيدة السومرية» فيما يهتم عنصر التخيل، صفة تحديدية أكيدة في سياق الممارسة التذيلية بالمتن، وذلك نظراً لما للهامش، من حيث كونه موازياً نصياً، من مردود لا تنكر قيمته. وزيادة على هذا فإنه يردف إلى الهامش أهلية الحد بين مرحلتين آخرين في الممارسة التصديرية، بحيث ستشرح التجربة الشعريّة، ابتداءً من هذا الديوان بالذات، في استثمار المقتطفات، بصفاتها موازيات نصية، سواء ضمن الدواوين أو في نطاق القصائد. إن الناتج التناسي لتسخير المقتطفات لأمر في غاية الأهمية، وستظهر مفاعيله الواضحة، مثلما فصلنا القول في ذلك سابقاً، في الشطر الثاني، من التجربة الشعريّة، غير أن المقتطفات، لوحدها، لا تكفل ما تواجه أية تجربة شعريّة من تعالقات تناسية مشروعة، ولهذا ستلجأ التجربة الشعريّة، علاوة على القناة التصديرية، إلى استدماج أكثر من مورد تناسي في قلب القصائد التي تتألف منها، وسيطرّد حجم هذا الاستدماج وإيقاعه تناسباً مع تعقد البناء والمثل الشعريين، وفي هذا الاتجاه أيضاً لا مناص لنا من عدّ ديوان «الطائر الخشبي» منطلقاً فاعلية تناسية حثيثة ستلازم التجربة حتى النهاية.

قد يصحّ إرساء حدود، على منوال ما قمنا به، داخل أبنية شعريّة تتسم بأكبر قدر من الملموسية، أمّا في التظاهرات التي لا تقتدر على الاقتراب منها، واستنطاقها، إلا بواسطة التأويل، كالدلالة مثلاً، فيعسر الحديث عن حدود متعينة وحاسمة. ومما لا جدال فيه «أن البنية كلها هي التي تحمل المعنى»⁶⁴⁸، وإذن فإن بنية المتن كاملة، في حالتنا، قد أسهمت في توليد دلالات الاغتراب، والحب، والموت، حجة هذا تعايشها المملحوظ، في أثناء انبجاسها التواتي ضمن ديوان «نخلة الله»، بل وحتى في رحاب الدواوين التالية، لما تطورت مواظفتها، وفقاً لتناوب يحدث أن تهيمن خلاله إحدى الدلالات، لا جميعها، أوتفتر وتتراخي مفسحة المجال النصي لدلالة أخرى وهكذا.

ولاشك في أن انشطار السيرة الرؤياوية للأنا الشعريّة إلى ما قبل السقوط الرمزي من «إيدن» السومرية ثم إلى ما بعد ذلك السقوط يضاهي الحد البارز الذي يرسم في مجرى محكي الأسطورة الأورفية. فنحن نلقى أورفيوس، ما قبل السقوط، المتدغم في زمنه الإلهي، زمن القداسة، والامتلاء، وحينما أناطت به آلهة الألب الإغريقي، وهو الشاعر والمغني

648 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1987، ص 127.

المفتوح البصيرة على حيوية النظام والجمال في أيّ معيش أرضي مؤمل، مهمة انتشال البشر من فوضاهم، وتمتعهم بأفضال القداسة، سيعكف على تنقية الأرض بما تحفل به من دنس ورجس بشريين، إذ «يمكن أن نقول، بكيفية مجملّة، إن العالم القديم لم تكن تتوفر لديه دراية بالأعمال «الدينيّة»، بحيث إن كل عمل إلّا ويملك معنى مسطرا، سيان كان صيدا، برّيا أو بحريا، فلاحه، ألبا، صراعات، جنسا إلخ... إلّا وهو مندرج على نحو ما في المقدس»⁶⁴⁹. في البدء اتخذ إدراكه لاستحالة ترتيب الحياة البشرية على مقياس عالم الألوهة، وعلى هدي منه، شكل إحساس مبطن بغور الفجوة بين هذه الحياة وذلك العالم، أما عندما حرّمته لدغة الثعبان المشؤومة من حبيته يورديدس، التجسيد الأرضي الأمثل للقداسة، فلم يعد لديه أمل بتاتا في استعادة زمن ما قبل السقوط، ومن ثم، ستأخذ الأسطورة، عند هذا المفرق الدال وإثر استفحال وعيه بتعذر لحم الزمن الإنساني بالزمن الإلهي، مجراها الفعلي، لأن «الأساطير غالبا ما تنشأ عن ضروب إفاضة المقدس، المساوية أحيانا، «أولما فوق - الطبيعي» على العالم»⁶⁵⁰. وعليه فهذا الحدّ الذي تنصبه الأسطورة يبقى من الفائدة بمكان، فهي تستهدف منه التخصيص على الشقة المباحدة بين وجودين متفاوتين، أولهما إلهي كامل، بينما الثاني إنساني ناقص، بمعنى التئیس من أيّ مسعى قد ينوي إكساب الأرض حلة السماء، أو، بتعبير مواز، مقايضة تعالي السماء وامتلائها بحضيض الأرض وخوائها. و«من وجهة النظر الفلسفية إن النقص هو البنية الأساسية للموجود المتناهي. هذا النقص يتجسد في الأسطورة، ويمكن أن يقصّ ويحكى ليتخذ بذلك الشكل الأسطوري - التاريخي لدراما أصلية. وتجسيد النقص بصورة درامية - تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أو امتلاء أصليا قد فقد فقدنا أليما»⁶⁵¹.

من هذا الضوء انقياد التجربة، والأنا الشعرية تحيا سقطتها الرمزية من «إيدن» السومرية، إلى إعادة ترتيب شأنها الأسلوبي. ففي غصون عيشها الرعوي، المتعالي، والممتلئ، على مدى المسافة الشعرية التي شغلها ديوان «نخلة الله»، ثبت التعبير الشعري رهن نفوذ أداء غنائي - بسيط، أما وقد انفصلت، أي الأنا، بعد سقطتها عن عالمها ذاك لتأخذ بأسباب عيش منحط، وخاو، فلا محيد للتعبير الشعري عن مساوقة هذا التحول المتخيل، المتقصد، والإمساك بزمام دراميته - مركبته. في الحالة الأولى كانت التجربة الشعرية تتمثل الوجود العدني للأنا من خلال معادل تعبير غنائي - بسيط، غير أن الوضع الترميزي المستجد استوجب منها

649- Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour, Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 41

650- Mircea Eliade: Aspects du mythe, Paris, Ed. Gallimard, 1963, p. 15

651 - جيرد براند: العلم والتاريخ والأسطورة، ترجمة: عبد الغفار مكاي، مجلة «فصول»، المجلد 4، ع 1، أكتوبر - نونبر - دجنبر 1983، ص 114.

تأسيس معادل تعبيرية أكثر تماسكا وتمددا، عناية منها على سد الثقب الروحي الموجد الذي أصاب كيان هذه الأنا، وإعمار ما صارت إليه من خواء وجودي، بل وحثا منها على إبقاء بصيص من التفاؤل الرؤياوي باستعادة إينانا، ومعها «إيدن» السومرية.

إن «قيام الأسطورة هو قيام درامي لا شكلي»⁶⁵²، وفي المقابل فإن قيام الشعر هو قيام شكلي ودلالي، قيام تعدّد نصي، موازاتي وتناسي، وقيام درامي بالطبع. وفي هذا الجانب، وبدافع من التحول المتحصل في السيرة الرؤياوية للأنا لن يحجم المتن عن إنتاج مجموعة من الإبدالات الملائمة التي بواسطتها ينتقل الأداء الأسلوبية من مستوى الأولية إلى درجة التشابك.

هكذا ستنشط آلية الإبدال اللفظي، إن عبر الترادف أو توسلا بالاشتقاق، مما سيؤدي إلى اكتناز السجل اللفظي، الهيراكليطي أساسا، بوحدات لغوية تتغذى معها الهيمنة، شبه المطلقة، للوحدات اللفظية الأربع: الماء، والهواء، والنار، والتراب، على مساحة المتن، هذا من جهة، وتنهياً، من جهة أخرى، سواء لجدلها الذاتي أولصدامها مع ألفاظ مغايرة، أحياز نصية شاسعة. وفي نفس المضمار ستلتئم، على الصعيد التركيبي، ملامح الجملة الشعرية الدرامية - المركبة بدءاً من «قهوة العصر»، القصيدة ما قبل الأخيرة في الديوان الأول. وبدلاً من السيادة التي تحققت فيه، أي الديوان، لجملة شعرية غنائية - بسيطة، تؤم فيها الأنا الشعرية، أو تكاد، مهمة تلفظ ذاتها وتلفظ العالم المشعرن، ويحكمها قصرها، في الأغلب الأعم، بسبب من محدودية مواردها البنائية والنصية، فيتمظهر الملفوظ الشعري منضغطاً ضداً على انسياب الخيال الشعري وطلاقة، ستحلّ محلها جملة شعرية ثانية تمتاز بتعددية ضمائرها، وأيضاً بطولها المقنع نظراً لغنى مواردها. هذه الجملة الثانية يمكننا اعتبارها، على نحو ما أوضحنا آنفاً، بنية سطحية لبنية عميقة تمثلها الجملة الأولى، لأن تشكّلها انبنى، أصلاً، على تفجير جملة الممكنات البنائية والنصية التي كانت محجوزة ضمن نسق سابقتها. ولكونها أجادت تدبير هذه الممكنات فقد انتزعت لنفسها مكاسب أسلوبية بيّنة خولت لها القدرة على الانتشار النصي، وقابلية التكيّف مع وسائط التعبير الروائية، والمسرحية، والسينمائية، والتشكيلية، والموسيقية.. فكان أن باتت محفلاً لعاملية سردية محسوسة، ولتقنيات الحوار، والاستبطان النفسي، والحلم، والتذكّر، والتداعي الحر، وكذلك لجماليات المونطاج، والبعث، والتبقيع، والبناء اللوني، والتمويج.. منشئة بهذا إطاراً منفتحاً للتلفظ الشعري يقوى معه على الاشتغال من داخل النوع الشعري، لكن المهجّن بما تتيحه أشكال تعبيرية أخرى. وبناء عليه سينتقل إنتاج

652 - د. أمينة غصن: كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع13، يونيو- يوليو 1981، ص96.

الدلالة من دائرة البوح الشعري بمحكيات الاغتراب، والحب، والموت، مثلما كان عليه الأمر إبان سيادة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، إلى دائرة التشديد الشعري التماسك الذي تسرد ضمنه هذه المحكيات مرفقة بمضارعة مركزة، ويمونها سجل نعتي غزير المادة فتلوح بفعل ذلك لا الذوات، ولا التوضعات، الأزمنة أو الأمكنة، على قدر فائق من الراهنية والانفraz.

ومن ناحية أخرى فإن استنفاد النمط الإيقاعي التفعيلي الخطي للدور الذي فات أن أسداه لصالح الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة كان لا بد وأن يستتبع نوعا من القلق الإيقاعي، في قلب المرحلة الرعوية للتجربة، سرعان ما سيعثر على انفراجه في صيغة المزاوجة بين تفعيلتين من وزنين إيقاعيين مختلفين. ومن الواضح أن هذا القلق سيمثل عتبة المرور إلى النمط الإيقاعي التفعيلي المدور، مع ما يعنيه من تفجير للزمن الشعري / الأسطوري، لتأتى للتجربة رمزيتها الكونية اللانهائية. فعلا سينطلق التدوير جزئيا في قصائد: «ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«الدخان»، ثم «الطائر المرمرى»، بيد أنه سيغدو كلياً تماماً ابتداء من قصائد: «قارة سابعة»، و«الرباعية الأولى»، ثم «الرباعية الثانية»، وصولاً إلى باقي القصائد الأخرى المدورة التي يحتويها المتن، وإذن فلقد تم إبدال غمط إيقاعي بآخر، من تضافره مع جملة من التوسلات التزمينية الموازية ستوافر للتجربة الشعرية إمكانية أرحب لتفعيل زمنية الرؤيا وتعزيد حركيتها المتقدمة.

ولكون المجاز يعتبر من بين أوثق الروابط الجامعة بين الشعر والأسطورة ستنحاز التجربة، لا يضيرها أن تأخر الأمر حتى ديوان «زيارة السيدة السومرية»، إلى اعتماد أسلوب الانتشار المجازي، عوضاً عن أسلوب التخيل المجزوء أو المقسّط الذي صاحب مرحلتها الأولى، والذي استلزمه متخيل جبوري يقوم، كأقصى ما يمكن على إعداد ألوان من المشابهات والتناظرات الموحية بتصالح الأنا الشعرية مع مهدها الفردوسي، بل وبانصهارها في بدئيه، وتنعمه، وهناءته. فهذا الميل نحو ما أسميناه بكليانية التخيل هو ما سيسمح للأنا الشعرية وإينانا، أو لمضاعفاتهما، وأيضاً لدلالات الاغتراب، والحب، والموت، بارتداء هيئات مجازية متراحة، وللعالم المشعرن، من جانبه، بالسفور عن وجه غرائبي لاف ت يضم الجوهرى والعرضي، الكلي والجزئي، الواقعي والمتخيل، كما أنه يلغي عنصر البداهة الزمنية والمكانية. وبينما انكبت الصور الشعرية، المصنفة سمعية، على توليد أصوات هذا العالم، بذواته وأشياته، اختارت الصور الشعرية، البصرية، أن تضفي عليها سيماء لونية ترتد به، هي الأخرى، إلى أول نشأته. وباعتبار أن السطوة المأساوية لا تستوعب، تخيلياً، إلا بفضل أسلوب من هذا القبيل، فإن فائض المجاز الذي انتهى إليه هذا الأسلوب بالذات سوف لن يبطئ في التحول إلى طاقة ترميزية متعاطمة سترخي بظلال من الكثافة، والاستغلاق، والتمويه، على ما تطوله من قصائد أو مقاطع.

على أن الإبدال لا يقف عند هذا الحدّ، فالتجربة مدعوة، وبإلحاق، إلى التحرر من لزومها النصي وركوب مسلك التعدي النصي الذي سيسند، بدون أدنى شك، أدائها الأسلوبي، ويضعف أبعاده وعلائقه. ومع أن التجربة الشعرية لم تنبّه إلى فائدة تشغيل مواز نصي، كالإهداء، إلا حين دنوها من نهايتها، أي ابتداء من قصيدة «مرثية الأمير مشكين»، فإن هذا المعطى لا يخلو من اتساق، من زاوية التوازي النصي، مع إيقاع مرور الأنا الشعرية الأليم، وهي في العالم السفلي، على أحداث رفقاءها الميتين، ثم سبق وأن توارت خلف أسمائهم وسيرهم. فالإهداء فعل كتابي دال يقيد القصيدة برمزية المهدي إليه، مثلما يستدرجه، عنوة، إلى محيطها ويصله بمقصديتها. وبما أن الموازة النصية المثمرة بفضل هذا التماس ذات جدوى لا تخفي أهميتها، فما هو أساسي، في هذا الباب، هو بروز حاجة التجربة الشعرية إلى موازة نصية ينتجها الإهداء وذلك خلال لحظة عويصة من زمنها استوجب مقتضاها الرؤياوي إرجاء تليتها إلى هذه اللحظة بالتحديد.

وفي سياق التعدي النصي دائما، وعلى خلاف الإهداء، سترمع التجربة، حالما انعطفت الأنا الشعرية نحو طريقها المأساوية وبدأ الأداء الأسلوبي يتعقد، على استعاف الهامش، المتعدد الإفادات، منذ ديوان «الطائر الخشبي»، بمعنى إبدال الهامش المخبر بتواريخ تحرير القصائد، الذي أرفق بقصائد ديوان «نخلة الله»، بهامش مغاير لا يكتفي بإثبات تواريخ تحرير القصائد فقط، بل وينصّ على أمكنة تحريرها، ومطائنها التناسية، إضافة إلى ما يحفل به من إضاءات واقتراحات في شأن هذه القصائد. ومن الواضح أن إشارية الإطار التذييلي الواسع، الغني، والبديل لا يمكن ردها سوى إلى ما كان من استشعار التجربة لبدية تعقدها، الشيء الذي يحتم عليها استغلال الموازة النصية التي يهيئها الهامش، مادام سيقدم لها سنداً تقبلياً لا في وراء في نجوعه، من حيث الإبانة عن مسالكها المتعرجة، سواء فيما يخص تمييز تاريخها الكتابي عن تاريخها الطباعي، مكانية انكتابها عن مكانية نشرها، مقترضاها النصي عن نصيتها الذاتية، إلى باقي القرائن التمييزية المنتظر الاعتناء بها تجاوبا مع انتواءات التجربة الشعرية ومراعاة لغاياتها ومراميها.

نفس الإبدال ستلجأ إليه التجربة فيما يتعلق بالتصدير، ومن هنا نستطيع استيعاب القفزة التي ستعرفها فاعلية تعديها النصي، ضمن هذا البعد، من صعيد المقتطف الوحيد، المعزول، في كنف الديوان الأول، والذي افتتحت به قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، إلى صعيد الاقطفاف المواظب، المتضخم، في الدواوين اللاحقة وذلك انطلاقاً من ديوان «الطائر الخشبي»، وبالنسبة للقصائد بدءاً من قصيدة «التحول»، التي يؤمها ديوان «عبر الحائط... في المرأة». وعلى نحو ما مرّ بنا فقد استلّت هذه المقتطفات من نصوص لأبناء، ومتصوفة، وعشاق،

وفلاسفة، وشعراء، وروائيين، ومسرحيين، وموسيقيين، ومن ثقافات وآداب مختلفة، قديمة وحديثة، يؤشر استحضارها، بلا ريب، على انتماء أصحابها المكين إلى الأفق الرؤياوي للتجربة الشعرية، في نفس الوقت الذي تتمتع فيه بوظيفة ميثاقية دالة تهّم جانباً لا يستهان به من الفاعلية التناسية العامة المعتملة في القلب منها.

وبصدد التناص، وبالنظر إلى أحقية التجربة في استزادة شعريتها، وإغناء المعرفة الرؤياوية المتنامية في دواليها، ستكون مرغمة على إبدال مسلكها التناسي المحترس الذي كانت قد أبانت عنه في بداياتها بمسلك تناسي توسعي، غير متردد، لكنه فطن وناضج، بفضلته سوف يتمكن التعبير الشعري من مَدّ الجسور نحو أعمال شعرية، وروائية، ومسرحية، وسينمائية، وتشكيلية، وموسيقية، وكذلك في اتجاه مدونات دينية، وصوفية، وفلسفية، وعشقية، وخرافية، وأسطورية. ولا أدلّ على توسّع المسلك المذكور، وإقدامه، من الغزارة التناسية المسجلة حتى في نطاق القصيدة المفردة، وعلى فطنته، ونضوجه، من طرائق الاسترجاع التي لا تبلغ، أبداً، حدّ تخويل المستجلب النصي حق الإعفاء على شخصية القصائد، والتشويش على كفايتها، بقدر ما تدمجه في آليتها وتحته على تشديد دالّيتها.

في غمرة التحولات الموصوفة، وتبعاً لشمولية البناء الشعري وانطباعه على سائر المكونات، لم يعد هناك من داع لتسمّر الدلالة عند درجتها النووية التي أعربت عنها في سياق المرحلة الرعوية، أي أن تبقى بوحاً شعرياً، لا أكثر، توطئه جملة شعرية غنائية - بسيطة. إن ازدياد الضغط الرؤياوي على مختلف المكونات سيضطر الدلالات الثلاث: الاغتراب، والحب، والموت، إلى التطلع نحو أوفى قدر ممكن من الانفصاح، والتماسك، علاوة على الارتفاع بمستوى التفاعل مع باقي المكونات. لذا فمن باب التكيف مع جملة شعرية درامية - مركبة تعنى بالحكي الشعري ستتحول هذه الدلالات إلى محكيات، لا تنقصها الجدارة، تنعقد حوالها ذوات، ومواقف، وحالات، وأزمنة، وأمكنة، وبغاية أن تنضبط لأوفاق اقتصاد يقوم على كلياتية التخيل، اختارته هذه الجملة، ستسعى إلى اكتساب صفة المجازات الكبرى المضاهية للمجاز الأسطوري، سواء في اتساعه أوفي خصوصيته. أمّا من حيث النهوض بتحويلات كلّ من أورفيوس، وإينانا، وتفعيلها أيضاً، فقد سبق أن عاينا، وبتفصيل، كيف تطورت جمالية التفعيل، والترميز، وذلك في تصاعد تام ينسجم وتساعد الرؤيا، لا من حيث مرجعية الأتقنة، والرموز، المستعارة، ولا فيما يتصل بأوجه تغوّر بواطنها، وتقويلها، والتناور الذكي بها على مدى الرحلة الرمزية التي خاضتها الأنا الشعرية.

وغنيّ عن القول إن التجربة الشعرية، وهي تجترح لنفسها دورة منسقية ثانية تروم منها إنشاء معادل شعري يضارع ما استحدثته سقطة الأنا الشعرية من «إيدن» السومرية من

أثر روحي مدمر، إنما كانت، من منظور الكفاءة الشعرية ضمن النوع التعبيري الذي تنتمي إليه، ترتقي، في العمق، بإنتاجيتها الشعرية. وإذا كان «النص يعتمل طوال الوقت، ومن أتى تناولناه، ولو كان مكتوبا «مثبتا» لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج»⁶⁵³، فما بالنا به وهو لما يزل رهن سيرورته الكتابية. فالتحول من أفق الغنائية والبساطة إلى أفق الدرامية والمركبية هو تحقق دالّي بامتياز، أولعله بمثابة انتقال من حوزة التمثل الشعري الخطّي إلى حوزة التمثل الشعري الدالّي المتلّوب، لأن المرور «من المستوى المحاكاتي إلى المستوى الأكثر ارتقاء في الدالّة يعدّ تمظهرا لـ «لعلاميّة»»⁶⁵⁴.

سوى أن اضطلاع التجربة بإنتاج جملة شعرية درامية - مركبة، مؤهلة لمواكبة الحسّ المأساوي الذي بدأ يسري في مفاصلها، سوف لن يؤدي إلى محو جملة من الآثار النصية المتخلفة عن مرحلتها الرعوية. وتكمن إشارية هذه المخلفات في طبيعتها النصية اللاواعية، إذ هي تعبير عن لاوعي نصي ذي حمولة رؤياوية واضحة يواظف في اتجاه وصل الأنا الشعرية بماضيتها الرعوي، الذي انتزع منها انتزاعا، وتحفيزها على الاستعادة التذكيرية، المتقطعة، لقسماته، وذلك رغبة من التجربة ذاتها في امتصاص إشارية الإبادة، الباترة لذلك الماضي والطامسة لقسماته، التي شرعت في بثها قرائن نصية، ذات تضمّن رؤياوي هي بدورها، تشتغل في اتجاه مفارق، اقتحامي وليس ارتجاعيا، ألا وهو اتجاه تكريس أمر اعتناقها لسفول عالمها الطارئ المتخيل، والزّج بها، عنيفا، في الطريق الرمزية المنحدرة إلى أنأى نقطة في هذا السفول، وفي كلمة واحدة إعدادها لجملة الاختبارات القاسية التي ستفجرها، في فضاء التجربة، قرينة الالتفات المجسمة للاوعي أوفي من الصعب التغافل عنه.

لكننا ونحن نصف هذين الاتجاهين بالتفارق فليس معنى هذا انشطار الأنا الشعرية إلى مصيرين رؤياويين اثنين يتنازعان كيانهما. إن أساس الرؤيا الأورفية هو معتقد الموت، ومن ثم فإن مسار هذه الأنا يظل، في جميع الأحوال، مصوّبا نحو ممكّن واحد لا غير، هو ممكّن الموت، وأيّ سير إلى وراء لا بد وأن يسفر عن انهدام الأساس الرؤياوي من أصله. فالتفارق يكتسي، في موقف كهذا، صبغة تحديدية في مجال رؤياوي، حيوي، واحد، يتوسل، عند المنطلق، بصنف من صورة رعوية، متعالية، وممتلئة، للوجود، كيما يأخذ الإحساس برعب الموت دلالاته العميقة المتطلّع إليها، نقصد أنه حتى تعي الأنا حجم الخواء الوجودي الذي آلت إليه، بما هو ووعي تتوخاه

653 - رولان بارت: نظرية النص، ترجمة وتعليق: محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع3، صيف 1988، ص 94.

654- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 15

الرؤيا الأورفية وتشدّد عليه، لزم أن يجتاز وعيها، بادئ ذي بدء، مرحلة وجودية نقیضة، من مضاديتها يمكنها إدراك هول نكستها الوجودية وتقدير كلفتها الروحية الحارقة. وعليه فما من بعد يليق بهذا التفارق سوى كونه مجرد بعد تكاملي، ضمنى، بين شوطين رؤياويين، يفضي أولهما إلى ثانيهما، في مسار واحد لن يلبث أن يتوقف حالما تتيقن الأنا بأن ما تتحرّاه عنه من حقيقة رؤياوية توجد في كنف السفول، بمعنى في راهنها، الذي اقتادت إليه بمشيئة من التجربة الشعرية وبرهان منها، وليس في علياء موطنها الفردوسي البعيد المنال.

فحيال هاجس السفلية الذي تآزرت قرائن السلم، والنزول، مردوفا بتوقيته المتخيل - آب -، والباب، على ترجمته، مجازيا ورمزيا، إلى ملموسية مكانية، مشبعة على نحو كاف، وذلك توسطا بجملة شعرية درامية - مركبة، سنلفي التجربة تنقل من حالة الاستضمار إلى وضع الاستظهار في مواقع متبينة، وإن كانت قليلة، ترسباتها الشعرية الغنائية - البسيطة، عاملة بهذه الوسيلة على موافاة الحنين الروحي، إلى سومر، الآخذ برقاب الأنا الشعرية بمعادله البنائي والنصي المناسب. وفي هذا المنحى سيأخذ هذا المعادل في الإعلان عن ذاته انطلاقا من قصيدة تلي، مباشرة، قصيدة «قهوة العصر»، من ديوان «نخلة الله»، ألا وهي «غمامة من غبار»، ثم في قصائد، لكنها معدودة، يضمها ديوان «الطائر الخشبي»، سلف أن سمّيناها، ليتوارى على امتداد ديواني «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، ريثما يعاود الظهور في قصائد، محصورة بدورها، من ديوان «في مثل حنوّ الزوبعة» فات أن عيّناها كذلك.

هذا ولن تقتصر هذه الترسيات على ما هو تركيبي، بما يعنيه الأمر من قوامية تركيبية منضغطة، بل وستمتد حتى إلى العنصر الإيقاعي فيجري التأطير الإيقاعي للجملة الشعرية، في مواقع متبينة هي الأخرى، وفقا للنمط الإيقاعي التفعيلي الخطي، وأيضا إلى عنصر التخيل ليتم الأمر بناء على ماجريات التخيل المجزوء أو المقسّط القائم على المشابهة أو التناظر. وكما ستلاشى مصاحباتها الإيقاعية، أي الجملة الشعرية، مع بداية التدوير ثم لتعاود الحضور في الديوان الأخير، ستندثر كذلك مصاحباتها التخيلية، بأثر من تغليب الأعمال المجازي - الرمزي، إلى حين إطلالها من جديد، ضمن الديوان الأخير دائما، لكن اشتغالها سيجري. وهو ما نصصنا عليه في أوانه، في منطقة تسود فيها الجملة الشعرية الدرامية - المركبة.

فمدافعة منها لما آلت إليه من خواء وجودي لن تتورع الأنا الشعرية عن تشييد وصيانة مكانها الرّحمي، الأمومي، والحملي، الذي يعتلي أساسا بأفضال الطفولة، والحب. والصداقة، في ذات الوقت الذي يغذيه الماء، عند تنازله عن دلالة التدمير، بحيويته الشعرية / الأسطورية، ويظلّله التخيل السامق، وسيّجه قصب البردي، وتصطبغ أطرافه بنضارة يبتعثه مجاز اللون الأخضر وتداعياته، وذلك اقتياتا من الترسيات المشار إليها، ويبلغ أحيانا، لما يصرّ

عليها اغتباطها الوجودي المتصرّم، أن تنشئ مكانها ذاك داخل المتلفظ الشعري الدرامي - المركب الذي يستقطبه، كما نعلم، نوع من السفول الرمزي أكثر ممّا هومهيّاً لتصنيف فراديس مبتغاة. ولعلّ الالتماع القويّة للاوعي التجربة النصّي، الرؤياوي في آن، والأنا الشعرية في أوج تصدّعها الكياني تشير إلى ما كان من تصميمها على تزويد أنها هذه بآخر جرعة رعوية، وذلك قبل أن يصير كل شيء إلى التقوُّص التام.

إن القيمة القرائية للاتجاهين المتفارقين، المتكاملين كما قلنا، اللذين تجاذبا مسير الأنا الشعرية في الرقعة النصية - الرؤياوية للتجربة لشيء لا يمكننا دحضه أو التهوين منه، أولاً لأن «كل ما يمكن أن يلاحظ ويحدّد هوجدير أن يكون علامة، أكان في منتهى الصغر، أونواتيا، أم غاية في التعقيد، مكوّناً من عدد كبير من علامات أخرى أصغر. العلامات الأكثر أهمية ربّما كانت العلامات اللاإرادية، تلك التي لم تكن مخوّلة أن تعتبر كذلك»⁶⁵⁵، أمّا ثانياً فلأنّ المتن أثمر، من هذا الازدواج، ومن تكامل عنصره، أحد أسباب تماسكه البنائي والنصي والرؤياوي.

وبالموازاة من هذا المظهر المتعين في فضاء التجربة الشعرية ينضاف مظهر بنائي ونصي آخر ينم عن منزع تبشيري بارز تتشددّ معه أوصال الشكل والدلالة، مثلما تنجلي عبره أكثر السمة الأورفية للرؤيا الفاعلة في مجالها، وهو ما يفيد تعلّق وإليتها الدالّة الشاملة بكل ما من شأنه تفعيل المكوّنات الشكلية، والدلالية، والرؤياوية، وتلميع محايثها.

في هذا الإطار بالذات ستؤدي العناوين، سواء عناوين الدواوين أو عناوين القصائد، الرئيسية منها والفرعية، باعتبارها فئات نصية ميثاقية، دوراً وازناً فيما يخصّ مركزة العناصر الأربعة الكونية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، التي يتسجّ منها مهاد العالم المشعرون، وكذلك من زاوية الإفصاح عن زمنية التجربة ومكانيّتها، أو الإبانة عن جانب من السجلّ اللوني المستمرّ في بناء الصور الشعرية. وكما تعتمد إلى التعرية عن قسم من الموارد والمرجعيات التناسية، المتخلّلة لبنية القصائد، نجدها لا تتناسى، في نفس الوقت، الإلماع إلى الثلاثية الدلالية: الاغتراب، والحب، والموت، والإخبار، مقدّماً، بما سيكون لها من ثقل دالي في عرض التجربة، زد على هذا عنايتها بالطابع المفارقة للرؤيا وإنباؤها من ثمّ بما سيمور، في عرضها دائماً، من تجاذب قوي، دال، بين «إيدن» السومرية والعالم السفلي، أوتقاطب حدّي، بليغ، بين الإمكان والاستحالة أو، بالحرّي، بين الحياة والموت، طوال المدة الشعرية التي استغرقتها الرحلة الرمزية للأنّ، في انتظار انصباب هذه المفارقة في الأفق اليائس الذي ستجنس عنده التجربة. هذا من

655 - آرت فان روست: تأويل وعلم رموز، ترجمة: أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء 1989، ص55.

ناحية أتما من ناحية أخرى فهي سوف لن تتوانى عن إنارة المسلك التحولي الذي ستركبه كل من الأنا الشعرية، وإينانا، استسعاقا بجملة من الأقنعة، والرموز، وفي ذات الآونة ستعمل على تدعيم الهوية الإغريقية للأنا والهوية السومرية لإينانا، وتكثيف تشذرات المناخين الأسطوريين، الإغريقي والسومري، اللذين لن يلبثا أن يخيما على بقاع التجربة ويلوئا أرجاءها.

ومن غير العناوين تجدر الإشارة إلى بعض من الموصفات البؤرية في الدلالات ثلاثتها، وهكذا ففي إطار دلالة الاغتراب ستتقلب الأنا الشعرية، ضمن تحولاتها بعدد لا يستهان به من الأقنعة، والرموز، ذات النسب إما الشعري أوالموسيقي، وذلك إلحاحا من التجربة الشعرية على الشعر والموسيقي، بما هما ركنا أساسيان في الشخصية الأورفية، وفي مضمار دلالة الحب ستتسّر إينانا، من جهتها، وراء أقنعة، ورموز، من مرجعيات مختلفة، لا تتخلف عن مركزة جوهرها الأنثوي الفريد، وتركيزية مقامها الشعري / الأسطوري الرفيع، بينما في أثناء تعاظم دلالة الموت وتأججها سوف لن يليق بالتجربة، كعامل إشباع لمساوية الفقد، سوى أن تلحم موقف الأنا الشعرية، غداة تلظيها بألم فقدانها لأصدقائها الحميمين، بموقف غلجامش لما اغتصب منه الموت صديقه إنكيدو، تماما كما لياقة خراب أور لتمرية ما لحق العالم من دمار، وتكثيف واقعة التحطّم الكوني، على نحو ما لجأت إليه، أي التجربة، ساعة اقترابها من نهايتها.

إن أيّ عمل إبداعي إلّا ويبقى مطالبا باستنفار جماع مؤهلات تحقّقه، وذلك «بسبب الطبيعة الأيقونية الخاصة للعلامة في الفن»⁶⁵⁶، ومن هنا سيتوجب على التجربة الشعرية توفير أوفى ما في الإمكان من أوجه الانتظام الأيقوني. من ذلك، على سبيل المثال، تسخيرها لنمط الإيقاع التفعيلي المدوّر قصد النهوض بأعباء الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، التي ستعرب، بوضوح، عن حاجتها الماسة إلى تغطية إيقاعية تماشى درجة احتدامها البنائي والنصي، من ناحية، ويعثر من خلالها الزمن الشعري / الأسطوري على مؤشر أيقونيتية المتطلبة من ناحية ثانية، هذا دون أن نغفل، طبعاً، المردود الأيقوني الإضافي الذي سيتأتى، في هذا الشأن، سواء بفضل تشغيل التجربة لأسلوب التكرار، الذي سيغدو في مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، عامل تدوير زمني بدلا من عاملية التعويقية لسيولة الزمن حين ارتهانه بإوالية الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، أوجزاء الاستعانة بوحداث لفظية تؤول إلى معنى الدائرية، وبأخرى تخدم، أكثر من ذلك، المعنى اللانهائي للزمن، لكون اللانهائية هي ميسم الرويات الكونية المتراحة ومنها الرؤيا الأورفية. في نفس هذا الخط، وعلى صعيد الدلالة، مثلاً، نستطيع

656- Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 270

إدراج المراتب المتعاقبة التي اجتازتها الأنا الشعرية، في نطاق دلالة الموت، التي هي مرتكز الفاعلية الدلالية في المتن، بحيث يعدّ انتقالها، في ظل مواكبة بنائية ونصية وتخليية ملائمة، من سؤال غياب إينانا، إلى سؤال انقضاء الذات، إلى سؤال تبدد العالم، بمثابة خطوات رمزية تقودها، صعدا، إلى استشارة سؤال موتها هي بالذات، فتدرك، بهذا، التجربة الشعرية سقفها الروياوي، لأن استحصالها ليقين موتها هي الأخرى، بعد أن لم يفضل لها سوى اليتيم والحسرة والخراب، هو اللحظة الشعرية / الأسطورية / الروياوية التي تستوفي فيها التجربة منتهى نجاحها الأيقونية.

هذا من حيث اعتمالها داخل محيطها النصي المخصوص، أما على مستوى تفاعلها، بدافع من مشترط تعديها النصي، مع جماع من الموازيات النصية المتراوحة، فلاشك في أن شكل التفضية الذي لبسته طبعها، وما راكمته من مؤثثات قرائنية مختلفة، في مجرى تحولها من هيئة المخطوطية إلى هيئة التمدية الصناعية، بقدر ما يعتبر هذا الأمر معطى عتابيا يسعف القراءة على اختراق نصيتها، فإن اندغامه، في نفس الوقت، في أفق التصادي الأيقوني لما يتحت أن يظفر بالانتباه.

إن التثام الدواوين الأربعة الأولى بين دفتي كتاب واحد، عقب ظهورها منفردة في طبعات مستقلة، ليرسخ، بصرف النظر عن كتابتها من لدن شاعر واحد، وحدة التجربة الشعرية والتحامها. لكن الاستخلاص الأكثر أهمية في هذا الباب هو ما تفيدته القرينة الزمنية: «1964-1975»، المثبتة على وجه غلاف الكتاب، لأنها تخبر بانضواء هذه الدواوين إلى زمن كتابي ستطلع منه التجربة، ضمن سيرورتها التكوينية العامة، بخمسين قصيدة، من أصل ثلاث وستين قصيدة تتألف منها، في مقابل ثلاث عشرة قصيدة يؤمها الديوان الخامس، الذي صدر عام 1988، بمعنى استئثار هذا النزر اليسير من القصائد بمسافة زمنية تبلغ أحد عشر عاما، على فرض أن كتابة قصائده انطلقت عام 1977، الذي هو تاريخ صدور الديوان الرابع في طبعة مستقلة. وعليه فقد تكونت التجربة خلال أربعة وعشرين عاما سالكة في انكتابها إيقاعين اثنين: إيقاعا متسارعا أنتجت في غماره القسم الأوفر من مادتها النصية، وآخر متباطئا سيثمر القسم المتضائل المتبقي من مادتها هذه، وهو ما يتوافق مع درجة التواتر الروياوي في تضاعيف الداليتين الأوليين، الاغتراب والحب، ومع حالة التزلزل، والذهول، والتلعثم، التي رانت على التجربة، في أواخر عمرها الكتابي، بأثر من ولوج الأنا الشعرية إلى المنطقة الدلالية الأشرس، والأشق، منطقة الموت الذي لا يمكنه إلا أن يلجم فوران الكتابة، أيما كتابة، ويحدّ من تسارعها، هذا إن لم يحبسها بالمرة.

وبصدد الكتاب الأول جدير بنا أن نلفت، زيادة على ما سبق أن ذكرناه في المبحث

الأول من الفصل الثالث، إلى ما تهيئه صيغته العنوانية الجامعة، «الأعمال الشعرية»، من كفالة أيقونية لتجربة شعرية شاملة ما دامت هذه الصيغة تطول زهاء أربعة أخماس مادتها النصية، تجربة مهمومة بإرساء وضعيتها الاعتبارية بناء على جهدها الإنشائي، وكدها التخيلي، في حقل إبداعى محدّد هو الشعر، أي سعيها إلى نيل صبغة الأثر الرمزي المنغرس في خواء الوجود، مع احتساب ما يضمّره تعالفاً، أي الصيغة العنوانية، مع اسم الشاعر، المسطر إلى أسفلها، من إفادة بكون هذه «الأعمال» تقترح قراءتها على ضوء انتسابها إلى شاعر محسوب على جيل شعري يوجّهه تصور جديد، ومتقدم، للعمل الشعري. أمّا فيما يتعلق بالديوان الخامس، «في مثل حنوا الزوبعة»، الذي استفرد بالكتاب الثاني، فمع أنه ينتظم قرابة الخمس فقط من المادة النصية للتجربة، إلّا أن هذا لم يمنعه، إطلاقاً، من الاشتباك مع العناوين المؤطرة للدواوين الأربعة الأولى، وذلك على الغرار تماماً رأينا، بل ومن جرّ التجربة بأسرها إلى الانطلاء بمختلّ عالم قيد التوزيع، مسوق، هو الآخر، إلى حتفه، وإن كان قد أسقط عليه شيء من حنوّ الفردوس السومري المفقود. وإذا كان الكتاب الأول قد اختار المنحى، الموماً إليه، في أيقته ما تتطلع إليه التجربة من وضعية اعتبارية، فإن الكتاب الثاني سينحو، لنفس الغاية، منحى الإتيان على ذكر اسم الشاعر في واجهة الغلاف، وضّمّ الإرسالية الميثاقية، «شعر»، إلى صفحته الأولى، إذ ستم موضعها أسفل الصيغة العنوانية، «في مثل حنوا الزوبعة»، المثبتة في عرضها، مع ما في هذا الإبدال من تجاوب، وتكامل، تتوثق بهما عرى التواشج بين كافة أجزاء التجربة الشعرية.

وبغض الطرف عما في الموقع المنحدر لطباعة اسم الشاعر، في الكتابين كليهما، من إشارية مؤيقتة تتصل بالطريق السفلية التي سوف تطويعها أنه الشعرية المنتدبة، لا يخلو العنصر التشكيلي، المدرج في هيئتهما الإخراجية، من تصاديات أيقونية، دالة، مع مقوّمات المحفل اللوني في التجربة، ومع جوهرها الرؤياوي. إن اتخاذ غلاف الكتاب الأول اللون الأزرق أرضية لواجهته التي تنغرس فيها، طباعياً، الصيغة العنوانية، «الأعمال الشعرية»، ومداها الزماني، واسم الشاعر، المجسمة كلها باللون الأسود، وإلحاق اللون الأبيض بكل من الشني والظهر، فتكتب في الأول، باللون الأسود لمرة أخرى، نفس الإفادات المثبتة على الوجه، وفي الثاني إفادات مغايرة، باللون الأسود دائماً، تخص الجانب الطباعي والترويجي، تماماً لجدال فيه أن هذا المعطى التلويحي يتكافأ والتنازع المستعر الذي سينخرط فيه اللونان، الأسود والأبيض، داخل القصاصد، تمثيلاً للاصطدام بين العتمة واللائماتيز، من جانب، والانجلاء والشفوف من جانب آخر. وكما يتداخل السواد، انطلاقا من موضعه على الغلاف، مع السواد المجازي والرمزي الذي لم يكفّ الليل الأورفي عن تكثيفه في جنبات العالم المشعرون، تتبدى الزرقة، من موقعها العتباتي هذا، مقابلاً لونياً لسجل لغوي سيشتغل، في رحاب القصاصد، لفائدة زرقة

ستعمل، بلا هوادة، على الهجس بالرحلة اليائسة للأنا الشعرية، وذلك اعتمادا على ما تحوز عليه من محمولات الخيالية، واللانهائية، والخواء، والإيغال، والتهيه، والتبديد..

إن تواضع الإنجاز المادي للكتاب الأول يلتقي رأسا مع عدم احتفال التجربة الشعرية بظاهرها الوسائطي. فالذي سيشغلها، قبل غيره، هو أن تكون محط جدارة إبداعية تلبي مطامح شاعر عميق أصّر على وقاية روحه، وبالتبعية إصداراته، من بهرج المظاهر. سوى أن هذا لم يعفها، نقصد التجربة، من إيلاء الكتاب الثاني عناية نسبية بالجانب الإخراجي لترتدي قصائدها المتأخرة، نتيجة هذا، حلة إستراتيجية قشبية سوف لن يقتصر الأمر فيها على تجويد الورق وصقله، بالمقارنة مع ورق الكتاب الأول، بل سيتعداه، وهو ما يعيننا هنا أساسا، إلى واجهة الغلاف التي ستحتلها لوحة تشكيلية هذه المرة. ولما نتحدث عن التفات التجربة، من عنديتها، إلى ساحتها الإخراجية، وتيقظ وعيها بالحق في نصيب من الرفاه، الشيء الذي قد يطور مقتضاها التقبلي، فذلك لكوننا نعي أن هذه المصادفة، في التكوّن الطباعي للكتاب الثاني، مردها إلى التقدم الذي يحصل، بين وقت وآخر، في مجال التقنيات الطباعية عموما، وكذلك إلى الاعترافات التسويقية للجهة الطابعة، أكثر من التصاقها برغبة الشاعر. ولعل المردود التأويلي الأهم، لهذا الانزياح الإخراجي، هو ما يقوم من مماثلة بين استنجد الأنا الشعرية، في نهاية التجربة، بذكرتها الرعوية، بمعيشها الفات الباذخ، وذلك بتحفيز من لاوعي عدني استمر يغالب تجرب الموت وسطوة الاستحالة، وبين ما استقر عليه الكتاب الثاني من خلقه إخراجية متحسنة يستهيم معها البصر، ولاشك، في الحسن السومري الأول.

وإذا كنا قد وقفنا، بتفصيل، عند المدلول الذي هيّأته اللوحة التشكيلية التي لا ينقصها التجريد، المزدان بها وجه الغلاف في الكتاب الثاني، للتجربة الشعرية، من باب توازي النصي مع التشكيلي، فيكفيّا الآن التذكير باعتلاء لونين اثنين انطبعت مواظفتها المجازية والرمزية، داخل القصائد، بشيء من الفتور، ألا وهما اللون الرمادي واللون البنفسجي. ولأنهما لوان ثانويان، لكون الأول ينشأ عن خلط اللون الأسود باللون الأبيض بينما يستخرج الثاني من مزج اللون الأزرق مع اللون الأحمر، فإن هذا يفيد أيقنة ضمنية للألوان الأصلية التي سجلت حضورا ملموسا في الفضاء النصي للتجربة، وتغذية لإشارية اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق، الفاعلة انطلاقا من واجهة غلاف الكتاب الثاني، والتي تنفسح، متضامة، على تفاعل منتج مع دلالة الجسامة، والهول، التي يمتلكها اللون الأحمر ويسكبها على الرؤيا الشعرية. وحتى عند اكتفائنا باستتصال اللون الرمادي وفك ارتباطه بلونه الأصليين، فإن ما يحبل به من تضمينات القنوط، والسأم، والحزن، المنبعثة من كامل الرقعة التي يحتلها في الغلاف، وجهها وثنيا وخلفا، فيما خلا ذلك الحيز الأبيض المتضايق التي يلتف حول الغلاف من

جهة التحت، مفصولا عن اللون الرمادي بخيط أرجواني رقيق، ثم إذا ما انتزعنا حتى اللون البنفسجي من قاعدته اللونية الثنائية، فالذي سشمره، لا محالة، هو معاني الخوف، والكآبة، والمأتمية، مما له صلة وطيدة بالتاريخ الرؤياوي لأننا شعرية متجاسرة على ملاقات الموت واختبار فجائعه والتّمرس بندوبه.

وإن نحن انتقلنا إلى تعدّي التجربة النصي إلى مجموع ما سبق تعيينه من مقتطفات نصية تتصدّر دواوينها وقصائدها، سواء بسواء، فإن من بين ما يؤشر عليه هذا الأمر لهوقه استمساكها بإنجاز أيقنة مشبعة لماهيتها الإبداعية. إن نصبها، طوال مسافة وافية من سيرورتها الإنتاجية، لنصوص - علامات، مكثفة أشد التكثيف، ومتقاة، عن تفكير، من مرجعيات بعينها، ليشكل أحد مظاهر تعزيزها لدالّيتها الشعرية، التي سيزداد تماسكها، كما يقتضي ذلك مفهوم الدالّية، كلما تم انفتاحها على نصوص يجمعها وإياها نفس الرهان الرؤياوي بخاصة. وأكثر من هذا سينحويها شديد حرصها على أيقنة مشبعة منحي إقامة علائق تناصية إضافية متسعة، تتخطى بها ما يتسم به الإجراء الاقتطافي من محدودية وذلك رغما من قيمته الميثاقية ضمن أيّ فعل تناصي، تسمح لعناصر نصية غزيرة، مقترضة، مظانها أعمال شعرية، وروائية، ومسرحية، وسينمائية، وتشكيلية، وموسيقية، ومصنفات دينية، وصوفية، وفلسفية، وعشقية، وخرافية، وأسطورية، بالاندماج في كتل نصية موائمة لا تهينها سوى حجوم القصائد ومساحاتها.

وكما سلف فقد تعهدت التجربة الدواوين الأربعة، التي يأويها الكتاب الأول، بتذيل وظيفي منح القصائد إمكانية التوازي سواء مع تواريخ كتابتها، على شاكلة ما جرى به العمل في ديوان «نخلة الله»، أومع تواريخ كتابتها وأمكنة هذه الكتابة علاوة على جملة إضاءات تجلّوبعضا من حيثياتها الكتابية، مثلما تمّ في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، وذلك تيسيرا فاعلية تقبلها، خصوصا وأنها، أي التجربة، شرعت في التعقّد والتراكم والديوان الأول يقترب من نهايته. لكن ما إن جاء دور الديوان الخامس حتى وجدناها تتخلى عن تعهدا ذلك، مع ما فيه من تجاوبات أيقونية، وتعزف عن مدّ القراءة بأدنى شيء عن هذا الديوان. أمّا تفسير هذا العزوف فهو أن تورّط ديوان «في مثل حنوزوبعة»، الثابت، والمفحم، في الصميم من اللحظة الرؤياوية الأورفية، باعتباره الديوان الأخير، وتحمله لتبعاتها الرهيبة سيكون مدعاة لإحجام التجربة عن الإثقال على القراءة بأية ميّتا-لغة قد يعول عليها في تنوير القصائد، وتجليه لبسها، بل لعله لإحجام، دال، منها عن مزاحمة لغة شعرية لم تعد، البتة، في حاجة إلى افتضاح نواياها ومكنوناتها، لأنها غدّت تقول الموت، أو، بالأحرى، صار هو من يقولها، فكان أن أضحت متخمة فصاحة إلى درجة تبطل معها جدوى أيّ مزيد نصي يأتي به الهامش. لقد تركت الأنا الشعرية لمصيرها، عزلاء، حيال

الموت، وحتى يتناغم هذا الموقف الحدودي مع تلفظها الشعري، لوطاة مصيرها هذا، فضلت القصائد المتأخرة أن تنكتب مجردة، على نماله، من الهوامش، أي في وضع من اللزوم التام حيال موازاتية التذييل، إلا ما كان من هامش وحيد سنحت به لنفسها قصيدة «حورية البحر» من أجل إيضاح إواليتهما الإيقاعية من جهة، والإلماع إلى مرجعيات مقترضاها التناسي من جهة ثانية.

مما تقدم تنبسط قدامنا إذن مجمل الطرائق التصنيفية التي اتبعتها المتن في تحقيق خصوصيته الأسلوبية، المتطابقة مع خصوصيته الرؤياوية، بحثا منه عن إنجاز استحقاقه التعبيري، الذي هومسوغ إنتاج الأشكال الرمزية في مختلف العصور والثقافات. إن العلم، مثلا، يضعنا في نطاق مبدأ نفعي محصور، «أما الفن فيضعنا على العكس، في جميع تمثيلات، في حضرة مبدأ أعلى»⁶⁵⁷. لذلك فبمقدار ما يتحلى الشعر بالصرامة فيما يهتم متطلب استحقاقه التعبيري إلا ويرتفع، تلقاء ذلك، مستوى أدائه، وتعمق فاعليته الرؤياوية، مع ما يترتب عن هذا من تحذير لسؤاله هو وبالضرورة لكبريات الأسئلة الوجودية. فمن تعالق الاختيار الأسلوبي مع القلق الروحي، لأن «الروحي هو وحده الحقيقي»⁶⁵⁸، تنهض التجارب الشعرية المتألقة، وتحتفر مجراها في الأوعاء، والمتخيلات، والذائقات، غير معنية في شيء أن تصنف سواء في خانة القدامة أو ضمن خانة الحداثة، لأن الأساسي بالنسبة إليها هومدى استجابتها، أم لا، لأفق انتظار رؤياوي كوني تنصهر فيه الشواغل والقضايا الإنسانية الجوهرية.

من هنا يأتي اختزال الفعل الشعري، الذي هو فعل متراكب، إلى فعل رؤياوي، فتغدو أهليته الرؤياوية، بما هي مبتدأه ومنتهاه، تجسيما، في ذات الوقت، لما يمتلكه من أهلية شعرية. فأي شعر ليس بمقدوره «أن يكون عظيما إلا إذا لمحننا وراءه رؤيا للعالم. لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، أو أن تكشف عن رغبة في الإصلاح، أو أن تكون عرضا لايديولوجية ما، رغم أن الشعر الجديد مركز جاذبية لجميع حقول الفكر»⁶⁵⁹. وكون التجربة الشعرية، موضوع الدراسة، تنتمي إلى دائرة الشعر العربي الجديد، فإن هذا لمن بين عوامل جعل منجزها الرؤياوي في صدارة أي تحليل لشعريتها المتحصلة، إذ أن المنجز الرؤياوي سوف يكتسب في إطار الحداثة الشعرية العربية، الواقعة تحت تأثير نظيرتها الغربية، صفة المستلزم المقولاتي الذي

657 - هيفل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرايشي، الجزء الأول، دار الطليعة، بيروت 1978، ص 29.

658 - نفسه، ص 7.

659 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972، ص 12.

بواسطته تنال الكتابة الشعرية أحقيتها الحداثية. «وهكذا يمكننا القول إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. إنه إحساس شامل بحضورنا، وهودعوة لوضع الظواهر من جديد موضع البحث والشك. وهو، لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحسّ الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق»⁶⁶⁰، فهي، أي «الرؤيا الشعرية، إذن، وقبل كل شيء، رديف الحلم، والنظر الصوفي، والامتزاج بالكون، والتوحد بأشياءه»⁶⁶¹.

فإن نقوم ب «تأويل عمل فني معناه أن نبين عن العالم الذي يحيل عليه بموجب «تنظيمه»، «نوعه»، و«أسلوبه»»⁶⁶². أما من أين يلقي تأويل الأعمال الفنية، ومن بينها الإبداع الشعري، مشروعيته ففي نطاق تساؤل إجرائي، على النحو التالي، يطن، ولاشك، ردّا لا يخلو من بداهة: «ما هي إذن تلك الحقيقة غير المحددة المعالم التي يشير العمل الفني إليها؟ إنها السياق الكلي لما يسمى بالظواهر الاجتماعية «على سبيل المثال: الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد»»⁶⁶³. من المحقق أن الشعر العربي الجديد تنكسر معياريته الفنية كلما غلبه هاجس الاختراق الرؤياوي، غير أن هذا لا يعني مجافاته لما يمور به واقعه، أوتنكره لما يرتجّ به تاريخه، «ففي الرؤيا لا تجرد الأعمال الإبداعية عن محتوياتها الاجتماعية والتاريخية والنفسية بل بالعكس يكون الترابط قويا، ولكن في مستوى آخر أسمى وأعمق»⁶⁶⁴، لأنه لا مجال ل «تجريد الفن، ولكن هناك ذاتية الوظيفة الجمالية»⁶⁶⁵، مع ما يستفاد من هذه الأخيرة من كفاية على صعيد الموارد ونجاعة على مستوى الأداء، الشيء الذي يسمح بالقول «إن العمل الفني - إذا - تشكيل يواجه تشكيلا، تشكيل جمالي يواجه تشكيلا تاريخيا واجتماعيا، بناء يواجه بناء. إن

660 - نفسه، ص 10.

661 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثه الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1987، ص 9.

662- Paul Ricoeur: La Métaphore vive, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1975, p. 278

663 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1987، ص 125.

664 - الدكتور أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، دار بابل، الرباط 1989، ص 47.

665- Roman Jakobson: Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 45

الفنان يدرك واقعه جمالياً، والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع»⁶⁶⁶. سوى أن الواقع الذي تواري خطيته العيانية صنوفاً من الالتباسات، وألواناً من التداخلات، ليس أكثر من عتبة بالنسبة لأيّ اختراق رؤياوي، وإذا كان سطح الواقع مرتبطاً بالرؤية، فإن إمكاناته الهاجعة هي مجال الرؤيا بامتياز»⁶⁶⁷، ذلك أن ما يحفل به هذا السطح من تشذرات، وما يغلي به من تفاصيل، وما يؤثثه من عناصر عرضية، دجّتها المألوفة، يعتبر، من الوجهة الرؤياوية، مجرد مداخل إلى ما تخفيه القيعان والتقعرات اللامرئية من غرابة، ومفارقة، وجوهرية، لهذا «لم يعد الشاعر يخجل من التقاط مواد قصيدته من الرصيف والمقهى وكوابيس الظهيرة والليل على السواء.. لأنه بالتقاطه هذه الأشياء المتواضعة إنما يقبض على جوهر زمنه..»⁶⁶⁸.

ولما كانت الأسطورة توفر إمكانات لافتة لاختراق برّانية المعيش الأرضي، واستخلاص لبّه وسريره، وبالنظر أيضاً إلى اقتدارها الترميزي، المشهود به، على الارتفاع بالوقائع، والأحوال، إلى مدار المصائر والأمور الجسام التي تمسك بخيوطها آلهة يروق لها أن تتسلّى، وهي في سماواتها، بتأريق البشر، وتعكير طمأنينتهم الوجودية، فإن الشعر العربي الجديد لسوف يعثر فيها، على الغرار من شعر الحداثة الغربية، وسيلة مثلى لتمرير مختلف الرؤيات التي أنتجتها أجياله وتعاورت عليها تجاربه ونصوصه. فهي، أي الأسطورة، بفضل ما لها من مقدرة على بناء العالم بناء كليانياً، مجازياً، ومفعماً تجريداً وميتافيزيقية، تمدّ المخيلة بإطار أمثل للإعمال الرؤياوي العميق عمق التفكير الأسطوري والشامل شمولية مراميه وانتظاراته. «إن العالم الذي نرى فيه معايير الكمال المتعلقة بالأخلاق أو الجمال ليس عالماً آخر، بل هونفس العالم الواحد ينظر إليه من الموقع الممتاز الناجم عن التجريد الميتافيزيقي. إن خاصية الشعور الإنساني تتطلب وجود صور مجازية وهذه الصور المجازية تفضي إلى أساطير والأساطير تصبح محدّدة أكثر فأكثر نتيجة لما تمليه خاصية الشعور باستمرار لتتحول بالتالي إلى مفاهيم ميتافيزيقية»⁶⁶⁹، مثلما هو الأمر في مفاهيم الوجود، والاغتراب، والحب،

666 - يان موكاروفسكي: اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة، ترجمة: كمال أبو ديب، مجلة «كلمات»، ع7، 1986، ص90.

667 - خيرى منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص20.

668 - نفسه، ص18.

669 - بيتر مونز: حين ينكسر الفصن الذهبي، بنبوية أم طبولوجيا، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص152.

والحزن، واليأس، والقلق، والخوف، والموت.. التي تشكّل أرضية موضوعاتية خصبة لأتباع كتابة شعرية جذرية، وتتيح لها أن تتقاطع، في فضاء ميتافيزيقي واحد، مع كثير من النصوص الأسطورية. ف «الشعر إن هو إلا صنف من تحفيز موجّه، إنه لغة لواقعية ميتافيزيقية، وكل كتابة، بما هي مجانسة للقول والعيش، إلا وتمتلك ميتافيزيقاها»⁶⁷⁰. وعلى نحو ما يجري في التأويل الشعري، إذ تحوز الميتافيزيقا الشعرية، بمقتضى التماثل الناجز بين بنية الشعر وبنية الواقع وليس من منظور الانعكاس أو التبعية أو الظلية، على صفة دالة أكيدة، لكونها تستثير، بشكل من الأشكال، الواقع الخارج - شعري، فكذلك الشأن في أي تأويل أسطوري، بحيث «رغم أن حقيقة الأسطورة هي حقيقة ميتافيزيقية، فإن من الأفضل أن تؤخذ مأخذاً جاداً لأنها تحيط اللثام عن حقيقة مهمة من حقائق العالم القديم وإن كان يتعذر إثباتها»⁶⁷¹.

قد نذهب إلى القول بأن العهد الأسطوري قد ولى، إلى غير ما رجعة، بأثر من انخراط التفكير الإنساني في آفاق التوحيد الديني، ذي المصدرة السماوية، والتفلسف، والعلم، بيد أن هذه السيرة لم تلغ، أبداً، تجذر البشرية المكين في حقيقة نشأتها الأسطورية البدئية، الأصلية، و«كما أن الوجود - «في» - العالم هو الأسلوب الرئيسي لوجود الإنسان، فكذلك يمكن أن نقول إن الوجود - «في» - الأسطورة أسلوب أساسي في وجوده»⁶⁷². فعلا أمكن الإنسان، على مدى سيرورته التمدنية الطويلة، أن يبدّل وسائط نظره إلى العالم، وأشكال فعله فيه / انفعاله به، متنقلاً، بتؤدة، من أفق الأسطورة، في فجر كينونته، إلى أفق الفلسفة، فأفق العلم، وفي أثناء هذا التنقل استطاع أن يراكم رصيда هائلا من الأفكار والخبرات الثيرة، التي لن تفيد، مع ذلك، سوى في التمويه على نقص معرفته الذي كان، وما انفك، يستشعره، كما أنه حقق انتصارات جمّة على الطبيعة، التف بها، ولا يزال، على تلغزها المتجدد المحير، مستعيدا كل مرة، وهو يأخذ بتلايب ارتقائه الحضاري نفس تلك الخشية الكونية الأولى التي من صلبها تهيأ لأسلافه السحيقين مناوشة شؤون الخليفة والتحرش باكتشافاتها.

كذا «تجتمع في الأسطورة عناصر بدائية تمثل الكثير من النشاطات العقلية التي يمارسها الإنسان في الحاضر، وبسبب من قدم الأسطورة وتوغّلها في تربة الروح الإنساني وتغوّرّها في أعماقه، يمكن أن نشبهها ببذرة العقل الأولى التي ما إن كبرت وترعرعت حتى

670- Henri Meschonnic: Pour la poétique 1, essai, Paris, Le chemin, N.R.F, Ed- Gallimard, 1970, p. 67

671 - د. مفيد العابد: الأسطورة.. فكر وخيال وواقع، مجلة «المعرفة»، س 21، ع 241، مارس 1982، ص 152.

672 - جيرد براند: العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، مجلة «فصول»، المجلد 4، ع 1. أكتوبر - نونبر - دجنبر 1983، ص 113.

ظهرت منها العلوم والفلسفات والآداب والتاريخ والحكمة»⁶⁷³، بل وأكثر من هذا ف «إن الإنسان الحديث باستعادته لوعيه برمزيته الإناسية - الكونية الخالصة، التي لا تعدو كونها مغايرة للرمزية القديمة، سيأخذ بعدا وجوديا جديدا تجهله تمام الجهل الوجودية والتاريخانية الحاليتان»⁶⁷⁴، لأنه بانخلاعه عن جملة الغشاوات التي غلف بها كينونته سيتموضع ثانية، صافي الذهن والوجدان، في المركز من الحالة الجوهرية المتباعدة، المتروكة وراء ظهره، التي قامت من تقاطع طفولته الوجودية مع طفولة العالم، أي جزاء تكافؤ طزاجتين، طزاجة الكينونة وطزاجة الأشياء. فبادراكه، أي الإنسان الحديث، لجوهرية توضع الأونطولوجي الذي لن يفلح التمدن، مهما بلغ شأوه، في فصله من لا وعيه البدني، الراكد، سيتأتى له التصالح مع أولية تعرفه على ذاته، ومع أبجدية تلقّيه للعالم، سواء بسواء، «وهذه هي أصالة التفكير الأسطوري أن يلعب دور التفكير التصوّري»⁶⁷⁵.

وعليه فالأسطورة تملك، من هذه الوجهة، نفس الخاصية التأطيرية التي أضحت تتمتع بها الإيديولوجيا، في المجتمعات الإنسانية الحديثة، من حيث اشتراع الأفكار والقيم أو من حيث تقنين الوجدان العام، وذلك اعتمادا على ما بصطلح عليه، في الدرس السوسولوجي، بالأجهزة الإيديولوجية التي غدت جزءا لا يتجزأ من السلطة الاعتبارية للدولة الحديثة. «إن التواشج بين الأسطورة والإيديولوجيا لهوإذن من الواضح بمكان: إنهما تتأسسان ضمن مسلسل إمالة، لا ينقطع، للواقع، ومن داخل حركة تعوّج بين المعيش وبين المفكر فيه»⁶⁷⁶. كلتاها تنطلق من الأرضي صوب المجرد وفقا لاستراتيجية تثبيتية لجملة من التلوينات، والإسقاطات، والتخريجات، يراد بها تكييف واقع معين، هذا الواقع الذي يجد سنده التصوري في عناية سماوية، فوقية، في حالة الأسطورة، ودولتية، أو حزبية، كما في حالة الإيديولوجيا، تريد للناس أن يعتنقوها اعتناقا قدسيا، لكنهما تختلفان في إجراء هذه الاستراتيجية، «بمعنى أن المسلسل الإيديولوجي يسلك حركة معاكسة قطعاً للمسلسل الأسطوري «أوالجينية - أسطوري». ففي حين تعتبر الأسطورة «سيان كانت سياسية أو شعرية» اللغة الجمعية للإنسان المبدع الذي يسعى،

673 - خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان 1998، ص 96.

674- Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 45

675 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: د. عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 41.

676- François Laplantine: Les trois voix de l'imaginaire, Le Messianisme, La Possession et L'Utopie, Etude Ethnopsychiatrique, Paris, coll. I.E, Ed. Universitaires, 1974, p. 75-76

عبر عمله، إلى إغداق الدلالات على العالم، وعلى العلائق الاجتماعية، تلوح الإيديولوجيا كما لو أنها، على حدّ تعبير رولان بارت، «لغة منتحلة»، متحرّجة، أي لا هي سياسية ولا هي شعرية، وهذا ما يجعل منها دائماً جنة - جحيماً لتأمين الماهيات»⁶⁷⁷.

للاعتبارات التي ذكرنا كان ميل الممارسة الإبداعية إلى أسطورة الجغرافيات، والتواريخ، والذوات، والحيوات، والمواقف، استمساكاً من المبدعين بالقبض على لحظات ومعالم التجوهر الأكثر صميمية في الوجود الإنساني، بما هي المعبر الأليق إلى المناطق والأغوار اللامنتورة من كيانية الأفراد والمجتمعات. «فالحديث عن الحاجة إلى أسطورة، في حالة كاتب خيالي، إشارة إلى شعور يحتاجه إلى الاشتراك في مجتمعه»⁶⁷⁸. ولأن كل مجتمع تحكمه أسئلة جمعية تتطابق وحاجات مرحلية: تاريخية، وسياسية، وإيديولوجية، وأخلاقية، وثقافية.. فإن الأفق التمثيلي، التحويلي، والابتعائي، الذي انتظم أسئلة المجتمع العربي، خلال الخمسينات، مثلما انتظم تطلعات مجتمعات أخرى كانت في طور النهوض، ما كان له سوى أن يستقطب إلى رحابه، على صعيد الفعل الشعري، شعراء كانوا معنيين، حدّ الوثنية، بقيام مجتمعهم من كبوة حضارية اتخذت صورة قحط رمزي عمّ الأبدان، والعقول، والعواطف، وتفجير لهطاقته التاريخية المحجوزة بسبب عوامل الاستعمار، والاستغلال، والجهل، واليأس، ولعل هذا ما يفسر ولاء شعرية الريادة للأسطورة الديموزية - التمزوية - لأنها تقدم معادلاً رؤيائياً ملائماً لحاجات - انتظارات مرحلة كذلك. ف «انطلاقاً من كونه وريثاً لعقل - قدموس، سيكتشف السياب إليوت وفريزر. إنه سيحسب نفسه مقيماً في أرض إليوت الخربة واللامجدية، مثلما سينظر إلى ذاته، عند فريزر، كما لو كانت بوابة للتاريخ، وجهاً ونبتاً يتبع بفضلها تلك الأرض، الأرض الخراب»⁶⁷⁹.

إن العقيدة الإحيائية لجيل الرواد ستجد في أسطورة الموت والانبعاث البابلية، التي هي بمثابة استنساخ يكاد يكون حرفياً لأسطورة الموت والانبعاث السومرية⁶⁸⁰، مادة ثرية لتصنيغ

677- Ibid., p. 76

678 - أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، دمشق، 1972، ص 248.

679- Slimane Zeghidour: La poésie arabe moderne entre l'islam et l'occident, Paris, Ed. Karthala, 1982, p. 219

680 - فالى السومريين تعود الملكية الثقافية لهذه الأسطورة، إذ «ظهرت في ثقافة جمدة نصر الأسطورة الأم التي كانت مركزاً للميثولوجيا السومرية المتمثلة بنزول إنانا إلى العالم السفلي، ثم نزول ديموزي، وتمثيل دورتي السنة الربيعية والصيفية.. وصارت هذه الأسطورة فيما بعد واحدة من أهم أساطير العالم القديم التي تمثلها

لغة شعرية متفائلة، تبشيرية، تراهن على عالم حي، متحرك، يرتدي نضارة رمزية شبيهة بتلك التي سيضيفها التخيل الأسطوري البابلي على الأرض وهي في عز فصل الربيع. «هكذا جاء شعر السياب في تحركه بين الموت والولادة، راسما الطريق التي تبدأ بالأرض وتنتهي بالأرض، مستجلبا ما في أعماق الروح العربية من تعاطف مع الموت وانفتاح على الماوراء وتمزق ما بين الزمني والأزلي، تعاطفا يكشف عن شهوة الحركة والتحول عبر الموت المحيي. وفي هذه الشهوة قلق مناقض للسعادة بالمعنى الديني ومحاولة لانتزاع القدر من يد الغيب والسيطرة عليه والوقوف في وجه سيرورة الأمور سيرورة محتمة الاتجاه وتبشير بسعادة من صنع الإنسان»⁶⁸¹.

ولاشك في أن التجربة الشعرية لبدر شاكر السياب، لكونه أبرز ممثل لشعرية الريادة، تجسد، أفضل تجسيد، المتزع الرؤياوي، الدموزي - التمزوزي - الذي استحكم، بضغط من حاجات - انتظارات المرحلة الموصوفة، في النص الشعري الريادي. فمساوقة منها لهذا المتزع

ثقافات الشعوب بأشكال مختلفة».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998، ص 139.

وهكذا ف «في العصور التاريخية تحسد إله الخصب في الأسطورة والطقوس السومرية والبابلية في إله شاب وراع سماه السومريون دموزي «DUMUZI» «دمو: ابن، زي: مخلص» بينما كان «الثور الوحش» أحد ألقابه العديدة».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 34. على أن «اسم الإله دموزي هو شكل مختصر لاسمه الكامل دموزي - أبسو «DUMUZI-ABZU» الابن الصالح لمياه المحيط «تشير مياه المحيط هنا إلى مسكن إله المياه أنكي»، مما يعزز صلة الإله دموزي بإله المياه ويثبت في نفس الوقت أن دموزي ودموزي - أبسو هما اسمان لإله واحد، كما أن المآثر الدينية السومرية تنسب دموزي إلى أب هو الإله أنكي».

- نفسه، ص 39.

أما بخصوصها هي ف «من المعروف عن الإلهة إنانا «عشتار»، حسب قوائم الأنساب الإلهية أنها ابنة سين «SIN» إله القمر، وأن أمها الإلهة نكال «NINGAL» وأن لها أخا هو أوتو «UTU» إله الشمس».

- نفسه، ص 57.

ومن ملابسات قصة نزولهما إلى العالم السفلي، التي سبق أن أوردنا بعضا من فصولها، تتبلور عقيدة الموت والانبعاث الأسطورية التي أراد منها السومريون، والبابليون من بعدهم، تقديم تأويل للتغايرات الفصلية التي تمر بها الطبيعة. فمعلوم «أن الربيع سرعان ما ينتهي ليحل مكانه الصيف بشمس المحرقة ورياحه اللافة وأنداك تختفي الخضرة وتزول كل مظاهر التجدد والعتاء. وقد كان هذا في عقيدة سكان وادي الرافدين نذيرا بموت الإله دموزي ونزوله إلى عالم الأموات ليبقى هناك نصف عام أي لموسمي الصيف والخريف».

- نفسه، ص 167.

ثم ليعود مجددا إلى الأرض فيمكث فيها طوال المدة التي يستغرقها فصلا الشتاء والربيع.

681 - دكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982، ص 134.

ستجرح شعرية الريادة لنصّها طرزه اللفظية، والإيقاعية، والموضوعاتية، والتخيّلية، ممّا يوفر للسنن الرّؤياوي الديموزي - التّموزي - أن يكون ركنا بنيويا فاعلا في نصّيتها. وعلى قدر ما يشرط هذا المنزع الأعمال الشعرية لكل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة، فإنه يوجّه، بالموازاة من هذا، أعمال الملاصقين توجيّه لأعمال فئة عريضة من الشعراء العرب⁶⁸²، الذين لمعت أسماؤهم بعد الرواد العراقيين بسنوات قليلة، وذلك لانتمائهم المشترك إلى وجدان إحيائي عام. فقد يوظفون قناع تموز البابلي، أو أدونيس الفينيقي / اليوناني، أو بعل الكنعاني، أو أوزيريس المصري، أو آتيس الحثي، وقد يميلون نحو رمزية الخضر، القديس الإسلامي، أو المسيح، أو الحسين بن علي، أو لربّما استثمروا استعارية الماء، أو العنقاء، أو الفينيق، لكن ما يلحمهم فعلا هو مسؤوليتهم الشعرية حيال وضع تاريخي مرتجّ كان يستحث دفعة رؤياوية قوية تخدم يقين الانبعاث الهوياتي وامتغى الجدارة الحضارية.

إذا كان هذا شأن جيل الرواد، والملاصقين، فإن جيل الستينات العراقي، المتخّم إحباطا وانكسارا، والنافض ليديه من أيّما تبشير رؤياوي، لم يكن مهيثا، لا تاريخيا، أو سياسيا، أو إيديولوجيا، أو اجتماعيا، أو ثقافيا، لإعادة إنتاج رؤيا شعرية منحازة للحياة كالرؤيا الديموزية - التّموزية -. كذا استشكل الرؤيات المتصلة باليأس، بالاستحالة، و، بالتالي، بالموت، مصبّات موضوعية لشعرية هذا الجيل المنقطع فكريا عن تفاؤلية الرواد انقطاع منجزه الشعري عن منجز الريادة وتراثها. إن الرؤيات البروميثوسية، والنرسيسية، والأورفية، هي ما كان، إذن، بوسع جيل شعري مأساوي، أعفى مخيلته من غنت التشبث بيوطوبيا الانبعاث، أن يلي / يملأ بها حاجات - انتظارات مرحلته هو، هذه المرحلة الظلامية التي لم يكن في طاقتها، هي الأخرى، سوى أن تغتال الآمال والتطلعات، إن قطريا أو عريبا أو إنسانيا، وذلك على منوال ما تختزله هزيمة 1967 القومية وذبولها الفكرية والروحية الكارثية. وباعتباره جيلا راديكاليا غير مهادن أو مساوم في مسألة استحقاقه الحدائي، إذا ما قورن بجيل الرواد، فإن انقطاعه، التصوّري والإبداعي، عن شعرية الريادة سيكون من تبعاته الأساسية، والمنطقية في آن، انسحاب نصوص شعرائه من منطقة الاستسهال الرّؤياوي وانضواؤها إلى منطقة العسورة الرّؤياوية، أولنقل من دائرة الرّخاوة الاستبصارية إلى دائرة التّغور الاستبصاري، ذلك أنه كلما نضج سؤال الحدائنة حول نصّيتها إلّا وتعمقت قطيعتها مع أخلاقية الاستبشار التاريخي، واقتربت، في خطوها المتقدم، من الجذر الأصيل للرؤيات الشعرية المتجاسرة، جذر اليأس، والاستحالة، بله الموت.

682 - لا بأس من التذكير هنا بأسماء بعضها، تمثل أعمالها الشعرية في مجملها، أدق تمثيل هذا المنحى الرّؤياوي، كيوسف الخال، وأدونيس، و خليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، ونذير العظمة.

«فلا وجود لنزعة إنسانية شعرية في الحداثة: ذلك أن هذا الخطاب الناهض مشحون بفيض من الرعب، أي أنه لا يوضع الإنسان في ارتباط مع الآخرين، وإنما مع الصور اللاإنسانية القصوى للطبيعة، مع السماء، الجحيم، المقدس، الطفولة، الجنون، المادة الخالصة إلخ...»⁶⁸³. إن انتفاء إمكانية تحقق الذات والمجموع تحققاً على مقياس الحلم الشعري، وفي منتهى شسوعه واندفاقه، يبقى الاستخلاص الوحيد الممكن بالنسبة لقصيدته شاءت لها حيثيات ولادتها أن تنوء، تعبيرياً، بأوزار مرحلة خيَّمت عليها سوداوية مطبقة، ومن ثم فإن «القبض على روح مرحلة ما والإصغاء العميق إلى إيقاعها هو حادثة بامتياز»⁶⁸⁴.

ففي مقابل الرؤيا الديموزية - التمزوية -، التي انتظمت شعرية الريادة، ستفتح التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر على رؤيا أكثر استيفاء لروح العقد الستيني، وأقدر اختباراً، كذلك، لحداثة الكتابة ورهاناتها البعيدة الشأو، هي الرؤيا الأورفية. «إن أورفيه هو نموذج الشاعر باعتباره محرراً ومبدعاً. إنه يقيم في العالم نظاماً رقيقاً، نظاماً بدون قمع، وفي شخصه يتحد إلى الأبد كل من الفن والحرية والثقافة. فهو شاعر الخلاص، وهو الإله الذي يأتي بالسلام والطمأنينة حين يسالم ما بين الإنسان والطبيعة، ليس بأداة القوة ولكن بالغناء»⁶⁸⁵. وحينما يدرك، عقب ضياع يورديس منه، تعذر صيانة الوجه الإلهي الأكمل للعالم، يعي، ضمناً، أن الوجود برمته ليس غير برهة وجيزة مسترقة، ليس إلّا، من زمن الموت، و، بالتالي، من مطلقيته، ولهذا تظل الأورفية «مرتبطة بعالم مدفون تحت الأرض، وبالموت، وفي أفضل حالاتها إن هي إلّا صور شعرية، مخصصة للروح والقلب. ولكنها لا تحمل «رسالة» ربما ما عدا هذه الرسالة السلبية التي تقول إنه لا يمكن الانتصار على الموت»⁶⁸⁶.

إن غلبة الموت، سطوته وعتوه، هي القضية الجوهرية في الأسطورة الأورفية، و«الرؤيا الشعرية لا بد أن تستند إلى قضية جوهرية، أوانهماك صميمي يملاً كيان الشاعر، ووجدانه وقصائده. وهذا الشاغل ليس فكراً فحسب، بل جمالي ونفسي أيضاً، يتعكس في منهجه

683- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 39

684 - خيرى منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص 18.

685 - هربت ماركيز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع 2، ربيع 1988، ص 10.

686 - نفسه، ص 8.

الشعري، ويختزل صلته بالدنيا، ويضفي على وجوده الفردي معنى شاملاً⁶⁸⁷. والموت في عمقه الأورفي لا يمكن أن تتولاه سوى التجارب الشعرية المتكاملة البنيان⁶⁸⁸، ذلك أن رحابته الرمزية تستدعي، من بين ما تستدعيه، محفلاً نصياً واسعاً، قادراً على استيعابه وتدرجه، وثيداً، طوال عمر كتابي ملموس، إذ «الرؤيا التي تنبثق عن همّ كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة، بل لابد من تشظيها في أعمال الشاعر»⁶⁸⁹.

هكذا تستبسط الرؤيا الأورفية، عند حسب الشيخ جعفر، على فرش نصي عريض قوامه خمسة دواوين شعرية، وبالصيغة البنائية المتناسكة التي تمّ بها انبساطها وقفت تجربته الشعرية إلى إنجاز قطيعتها مع شعرية الريادة. فعلى امتداد ديوان «نخلة الله»، وإلى حدود قصيدة «قهوة العصر»، التي تحتل المرتبة ما قبل الأخيرة في تسلسل قصائده، كانت السيادة الأسلوبية لجملة شعرية غنائية - بسيطة يطغى فيها صوت الضمير الأول، مثلما ينحشر معها الملفوظ الشعري في رقعة تركيبيّة على درجة من التقلص، لكن انطلاقاً من هذه القصيدة بالذات ستغدو السيادة الأسلوبية في المتن لصالح جملة شعرية درامية - مركبة، تعددية في أصواتها، يستطيل بفضلها الملفوظ الشعري على مدى تركيبي على جانب من الانفراج. هذه الجملة لن تلبث أن تستكمل هيئتها المعقدة لما تشرع، بدءاً من قصيدة «قارة سابعة»، بديوان «الطائر الخشبي»، في استغلال تقنية التدوير الإيقاعي التام، وذلك بعد نفاد فترة تربصها، جزئياً، بهذه التقنية ضمن ثلاثة قصائد سابقة، من نفس الديوان، ثم وهي تتخلى، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، عن تجزئية المشابهة لفائدة كليانية التخيل، نضيف إلى هذا، بطبيعة الحال، ما كان من اغتنائها، وعلى أكثر من صعيد، سواء بموارد موازنة - نصية أو بأخرى تناسية، وذلك بالنظر إلى ما سيصير لهذا الصنف من الموارد من حيوية فائقة بعد انتصاب حاجة المتن إلى اقتصاد

687 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حادثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1987، ص 17.

688 - كون ديوان «أرواح وأشباح» لعلي محمود طه يتضمن، مثلاً، قصيدة لا تخلو من قرائن أورفية عنوانها «المرأة والفن»، فهذا لا يفيد، بناتاً، اندراج التجربة الشعرية المتكاملة لهذا الشاعر الرومانيكي في دائرة الرؤيا الأورفية، ولأن الشعرية الرومانيكية العربية كانت هي السبّاقة، فعلاً، إلى استثمار جمالية الأداء الأسطوري في الشعر العربي الحديث. ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال حتى ما يتواجد، في حظيرة الشعر العربي المعاصر ذاته، من قصائد مفردة، غير مطعون في أورفيّتها، لكنها تبدو ذاتية، عن الآخر، في الزخم الرؤياوي الديموزي - التموزي - للتجارب الشعرية التي تنتمي إليها، نموذج هذا قصيدتا «شباك وريقة» و«دار جدي»، من ديوان «المعبد الغريق»، لبدر شاكر السياب، وقصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي»، من ديوان «الكتابة على الطين»، لعبد الوهاب البياتي، وقصيدة «أورفيوس»، من ديوان «أغاني ميهار الدمشقي»، لأدونيس..

689 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حادثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1987، ص 17.

تصيفي مركب يتمشى وتراكب الاشتغال الرؤياوي وديناميته.

ما يستفاد من هذه التحولات أن التجربة الشعرية سوف تسلك في ترسيخ قطيعتها مع جملة الرواد الشعرية مسلکا متدرجا، بمعنى أنه كلما اطردت حركيتها البنائية والنصية إلّا وتحققت لها من ذلك جملة مكتسبات تجريبية تمس اللغة، والتركيب، والإيقاع، والتخيّل، والتوازي النصي، والتناص، تنقطع، على إثرها، شيئا فشيئا، عن تلك الجملة، وعن اشتراطاتها الأسلوبية الثابتة. فالفقطعة الشعرية، كما سبق وأن أوضحنا، لا تتأتى هكذا جاهزة وعلى حين غرة، بل إنها تتبلور بكيفية بطيئة وتتقوى من داخل تفاعل النص الشعري المنقطع مع مخلفات ماضيه الشعري، موضوع القطيعة، وصولا إلى لحظة الانقطاع الكلي.

إن بداية التجربة الشعرية ستظل، على شاكلة ما حصل في باقي تجارب شعراء الجيل الستيني، مقيدة، إجمالا، بطوابع أسلوبية تحدّت إليها من شعرية الريادة ومن تصورهما لمسألة البناء الشعري، لكن إن نحن أردنا التدقيق فسنقول إن انطباعها الأقوى سيكون، في واقع الأمر، بطريقتي كلّ من بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، في تشييد الجملة الشعرية. بالنسبة للأول على منوال ما يعنّ في دواوين «أزهار ذابلة»، و«أساطير»، و«المعبد الغريق»، زيادة على بعض القصائد في ديوان «أنشودة المطر»، أما بخصوص الثاني فوفقا لما يتلامح في دواوين «أباريق مهشمة»، و«المجد للأطفال والزيتون»، و«كلمات لا تموت»، ثم «النار والكلمات». وتعبير آخر فقد انطبعت بنفس الانحجاز التعبيري الذي يرتد، عند السياب، إلى كون «الشحنة الانفعالية للشاعر تبدو مرارا وقد بلغت من الاحتداد ما يجعل البناء مشوبا بتكرارات واسعة، غير متحكّم فيها، لتواليات تركيبية - إيقاعية مجافية بوضوح سيان للفوران الدلالي أولفعلولها المتقصد⁶⁹⁰، وبصفة عامة فقد «بقي السياب، في معظم قصائده، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية»⁶⁹¹، في حين يتصل هذا الانحجاز، لدى البياتي، باختياره «لنمط شعري غنائي ونضالي دفعة واحدة»⁶⁹²، الشيء الذي سيرد إلى ما يشرط جملته الشعرية من بساطة، وانكماش نصي، نبرة شعائرية عالية يتأدلج معها الكلام الشعري بدل أن يرتفع مؤشر

690- Kamal Kheir Beik: Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires, coll. Arabiyya, Publications orientalistes de France, 1978, p. 34-35

691 - دكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982، ص 138.

692- Kamal Kheir Beik: Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires, coll. Arabiyya, Publications orientalistes de France, 1978, p. 26

انزياحه التخيلي.

وعلى الغرار من شعراء جيله فإن جملة شعرية بهذه المواصفات ليست سوى إمكانية بنائية متواضعة إن هي قيست بالإمكانات البنائية المحتملة، الكامنة في ماهية القصيدة العربية الجديدة. ففي المجال العلمي، مثلاً، «لا يمكن اعتبار القسمات الأشدّ بروزاً دائماً القسمات الأكثر تحديداً، بحيث يلزم التحليّ بشيء من التماسك إزاء وضعية تسفر عنها أول مخابرة»⁶⁹³، وفي الكتابة الشعرية العربية الجديدة ستوجه عناية الستينيين العراقيين إلى ما هو أبعد من المقترح الشعري الأولي للريادة، ولإدراك هذه الغاية سوف يعتنق الشاعر، ككافة مجاليه، مبدأ التجريب الشعري المتواصل بغرض ألا تستمر جملة الشعرية أسيرة قسمات بنائية ونصية، هي أقصى ما اقدردت شعرية الريادة على تشخيصه في مضمار تمثلها المرتبك، والقنوع، لحرية الإبداع الشعري. وبالتجريب سيتسنى له أن يهيئ لتجربته الشعرية سبيل انقطاعها عن الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، الآيلة إلى السياب، والبياتي، بوجه خاص، وإلى كل الشعراء المحسوبين على شعرية الريادة، بوجه عام.

إن انعطافه نحو رؤيا شعرية بديلة للرؤيا الديموزية - التمزوزية - سيرغمه على تلمس إمكانية بنائية أرحب من ضيق الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، ومتى ما استوفت التجربة مركبتها الشعرية، بعد جنوحها نحو كلياتية التخيّل، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، توفّر لها أن تتوجّ تنصّلها الفعلي من ماضيها الشعري، الذي كانت قد أعلنت عنه منذ قصيدة «قهوة العصر»، بما هي بداية قطيعتها الجذرية، وتلقى هيئتها الحدائية المطلوبة، وذلك بما لا يدع مجالاً لأي ارتكاس خلا ما كان من نتوءات نصية لا تكتسي أية صبغة تداخلية لأنها محض تجليات للاوعي نصي، ورؤياوي، عبره تسترجع الأنا الشعرية ذاكرتها العدنية التي يمثل ديوان «نخلة الله» وعاءها الشعري الأنسب. وإذن فمن الانقطاع التركيبي، إلى الانقطاع الإيقاعي، إلى الانقطاع التخيلي، كانت التجربة الشعرية تسير قدماً نحو نضوجها الشعري، آبهة بفاعليتها العتبانة لما تخوّله لها من امتياز تداولي يخدم، بلا ريب، مراميها الإقراطية والثقيفية، ولما تفتحها في وجهها من تصاديات تناصية منتجة، حريصة، في ذات الوقت، على فاعليتها التناصية الصريحة، وذلك إشباعاً منها لأنسجتها الشكلية، والدلالية، والرؤياوية، على نحو تترأى معه الفاعلية التناصية في تجربتي السياب، والبياتي، بل وفي شعرية الريادة بأكملها، محدودة مرجع - وقاصرة إجرائياً. إن التعقيد يعدّ «عنصراً أساسياً في طبيعة العمل الشعري الضخم أو القصيدة

الطويلة، في حين أن البساطة «...» من طبيعة القصيدة الغنائية⁶⁹⁴، والشاعر الحدائي، حقا، هومن بيلور، من خلال التجريب الواعي والطموح، «جهازا أدائيا يصدق عليه حكم الحدائنة كلما أحسن فتح التراكيب وتوليد الدلالات مما يسمح بتفجير طاقات اللغة إبداعيا»⁶⁹⁵.

إن الانبساط الرؤياوي الأورفي، المشار إليه قبل حين، ما كان له لينأى بالتجربة الشعرية عن المحيط الرؤياوي الدموزي - التمزوزي - لشعرية الريادة وللم تسنده الثقافة الأسطورية المتسعة، والرصينة، للشاعر، وتسלحه، في آن، بذهن متيقظ تجاه أي انزلاق غير مرتقب للكتابة الشعرية إلى مطبّ التعكز الكسول، الخوخمة عواقبه الإبداعية، على مجال، كالأسطورة، قد يتحول، إن لم يتقن توظيفه، إلى عامل استنزاف وهدر للطاقة الشعرية، أو إلى مجرد بذخ ثقافي متمحل. إن الأسطورة جزء من الرصيد التراثي الإنساني، وأيا استعمال شعري شائه أو متعسف لها قد يجلب من الأضرار البنائية، والمنصية، والدلالية، والتخيلية، ما يعسر على الكتابة تنحيته أوحى علاجه. «فالتراث ليس شيئا نحفظه ونكرّره ببغوايا، بل نحياه، ونستلهمه، وهذا يتطلب الهضم، والتخيل، والتمثل، والارتقاء به إلى صعيد قضايانا المعاصرة»⁶⁹⁶.

فالرهان الرؤياوي في التجربة الشعرية يتعلق، أساسا، باختبار صلابة من هشاشة الاشتغال الشعري على أسطورتين اثنتين، من مرجعيتين ثقافيتين مختلفتين، هما، كما قلنا، أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، والتحقيق، ضمينا، من إمكانية إخضاع الأسطورة الأولى لنفوذ الثانية وتأثيرها، وذلك بما يفضي إلى إنتاج رؤيا أورفية صميمة، أي رؤيا منحازة للموت، في القلب من إطار أسطوري / رؤياوي مهيا، على العكس، لخدمة معتقد ثنائية الموت والانبعاث. وعلى ضوء ما وقفنا عليه، مفضلا، من أطوار شكلية ودلالية، تقلّبت فيها التجربة، يبدوجليا مدى الاقتدار الشعري، الذي أبان عنه الشاعر، سواء من حيث توليف أسطورتين متصادمتين، أصلا، أو من حيث استنفار سائر عناصر المتن ومكوّناته بهدف تركيز فعل الأسطورة الأورفية في مبنى الأسطورة الدموزية -

694 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 247.

695 - د. عبد السلام المسدي: في جدل الحدائنة الشعرية، نموذج المفاصل، ضمن: الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحدائنة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مؤلف مشترك مع د. سلمان داود الواسطي، وعبد الواحد نؤلوة، وفاصل ثامر، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 13.

696 - سليمان كامل: الشعر العربي المعاصر بين الحدائنة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س 3، ع 10، 1985، ص 38.

التموزية -، وتطويع وجهتها الترميزية كيما تصب في مبدأ الموت الذي لا انبعاث بعده على الإطلاق. فالاشتغال الشعري ينحو، في هذا الموقف المحدد، منحى مضيقاً لا يخلو من شائكية، لأنه يقوم مقام اشتغال على أسطورة مرسوم لها أن تشتغل، هي من جهتها، على أسطورة ثانية، ثم تصريف الحاصل الرؤياوي المثمر في هذا المضمار لحساب استراتيجية انقطاعية، مبيّنة، عن الرؤيا التي تبطنها الأسطورة الثانية.

لقد رأينا كيف أن الخطاطة الرؤياوية لم تشذ، وهي في معرض انبثائها، عن نفس الاعتمال الذي صدرت عنه الخطاطة الشكلية، والدلالية، للتجربة الشعرية، بحيث جاء تخلّقها المتسق بناء على نوع من التدرّج التكويني، من صعيد النواتية إلى صعيد التمدّد، إثر اجتيازها لمنطقة الحدّ الرؤياوي، مثلما توافر من تمعّد إرفاقها، المرن، للاوعيتها، وذلك توازيا مع تصميمها على إنجاز تظاهرات بؤرية، وأيقونية، واسعة. وفي غضون هذا التدرّج ستستفيد التجربة الشيء الكثير، لا فيما يخص فقط إحراز المكوّن الرؤياوي الأورفي للموسيقى البنائية والنصية الوافية، ولكن أيضا على مستوى إعطاء التلفظ الشعري شكلا أليغوريا يجعل من الذوات، والمحكيات، والأزمة، والفضاءات، عناصر متفاعلة داخل مروّي ترميزي يتمحور حول الأنا الشعرية وإينانا، ويتواتر، متماسكا، في اتجاه أفق الموت، بما هو الأفق التلقائي للرؤيا الأورفية. فنحن «نحصل على أليغوري حقيقية عندما يشير الشاعر صراحة إلى علاقة صورته بأمثلة وأفكار»⁶⁹⁷، تندمج في بوتقة النص، متخذة هيئة موضوعات، متخيلة، يتملّك بواسطتها المعنى انفرازه الشعري، إذ «لا يلعب الموضوع في العمل الفني سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظّل غامضا»⁶⁹⁸.

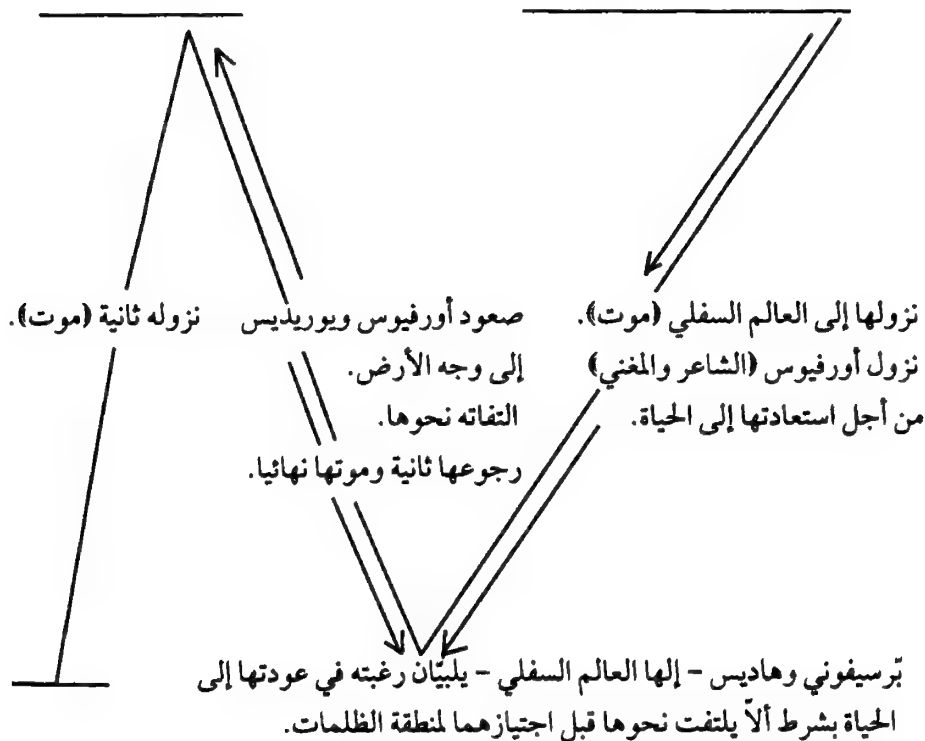
إن الأسطورة الأورفية تتخذ في أصلها المرجعي الترسيمية التالية:

697 - نورثرب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية. عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص 112.

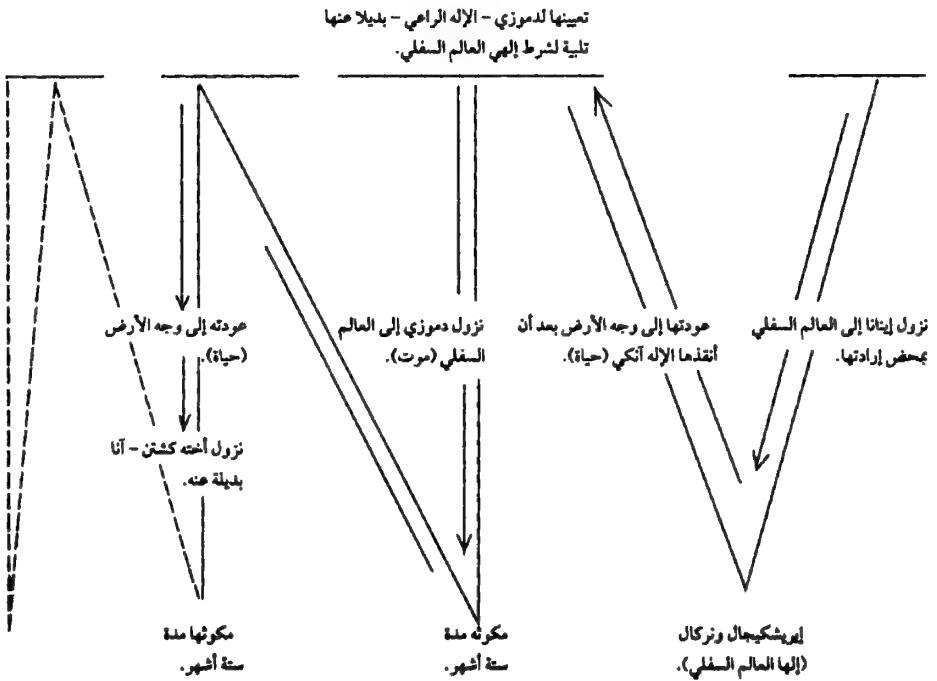
698 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1987، ص 127.

مقتل أورفيوس على
يد نساء تراس.

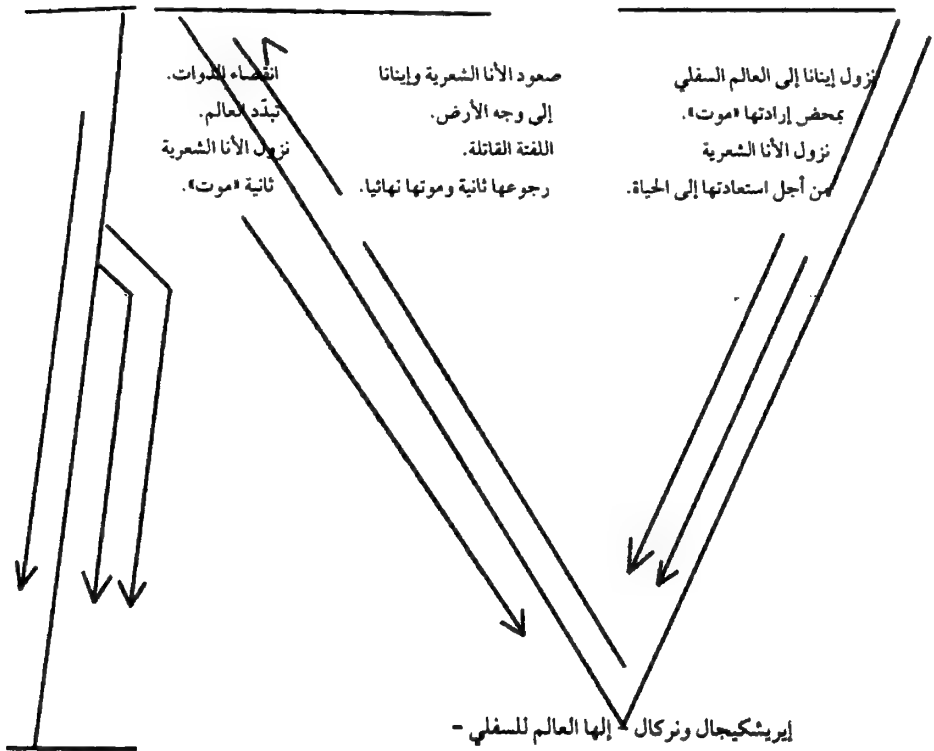
يورديدس يلدغها ثعبان حين كان يطاردها
الإله الراعي أرسطافس في أحد الحقول.



أما الأسطورة الدموزية - التمزوية - فتتخذ في أصلها المرجعي، هي الأخرى،
الترسيمة الآتية:



وبأثر من إعمال الأسطورة الأورفية في بنية الأسطورة الدموزية - التمزوية -
سيتحصل النتاج الروياوي الأورفي، داخل التجربة الشعرية، وفقا للترسيمة أسفله:



فلقد اقتضى تكييف مقومات الأسطورة الديموزية - التمزوية - مع محمول الأسطورة الأورفية إجراء جملة من المغايرات في النسق البنائي للأسطورة الأولى، منها إزاحة ديموزي - تموز - وتمتيع الأنا الشعري بهوية أورفية لا غبار عليها، وجعل نزول إينانا متبوعا بنزول الأنا الشعري، واستحضار معطى الإشفاق الإلهي من محنة العاشقين الأسطوريين، وتعتمد اصطحاب الأنا الشعري لإينانا، حين الصعود من العالم السفلي، وذلك حتى تحصل اللفتة الأثمة فترجع هي القهقري ويفتح إثرها أفق واسع للموت تنضم إليه الدوات، والعالم، فالأنا الشعري أيضا، بعد أن لم يعد هناك من مسوغ لوجودها. «إن تعريف الأسطورة سيميائيا يفرض ألا يكمن معناها في العناصر المعزولة التي تدخل في تركيبها ولكن في الطريقة التي جمعت بها تلك العناصر»⁶⁹⁹. ومن خلال الصفة - الإله الراعي - التي أسبغتها الميثولوجيا السومرية على ديموزي - تموز -، والأخرى - إلهة الحب والجمال - التي أضفتها على إينانا - عشتار -

لن تغدو المتواليّة الحديثة في قصة النزول السومرية أكثر من حبك مقنّن لعقدة الموت التي لن تلبث أن تنفجر بعد استنهاض مخرج الانبعاث. فنزولها إلى العالم السفلي ثم نجاتها المتممّة، أسطوريا، عقب تدخل الإله آنكي، واشتراط إيريشكيغال ونركال، إلهي العالم السفلي، تعويضها بنزول آخر، لهي مجرد خطوات نحو فعل إماتة دموزي - تموز - لنصف سنة، وبعثه لنصف آخر، بعد أن تحلّ أخته كشتن - آنا محلّه، بما أنه التركيب العلائقي، الافتراضي، القمين، من المنظور الميثولوجي السومري، بالتشخيص الرمزي لتحول الأرض من حالة النضوب واليباس إلى حالة الرواء واليناعة. وحتى مع تحميل قصة النزول إينانا - عشتار - جريرة موت دموزي⁷⁰⁰ - تموز - الموسمي، مقارنة مع الأدوار التي أنيطت بنظيراتها⁷⁰¹ في منظومة أساطير

700 - 1 كذا «يصل موكب الإلهة إينانا إلى مدينة كوللاب» KULLAB بالقرب من مدينة الوركاء. وكانت مفاجأة مذهشة لها أن تجد زوجها الإله دموزي جالسا تحف به مظاهر الإجلال وقد ارتدى أفخر الثياب. فأثار ذلك غضب الإلهة لأن زوجها لم يكن مكرثا، على ما يبدو، بما حصل لها من متاعب في رحلتها إلى العالم الأسفل. وتذكر النسخة السومرية في هذا الشأن أن الإلهة إينانا صوّت إلى دموزي «نظرات الموت» وأشارت إلى من كان معها من الشياطين أن يأخذوه بديلا عنها إلى عالم الأموات.

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص-119 120.

700 - 2 وفي أغنية حبّ سومرية، تغزل فيها إينانا بدموزي، نجد الإلهة العاشقة وهي تهجس بالمألّ المفجع الذي ينتظر حبيبها:

- «يا ابن الملوك، أي [أخي، يا ذا الوجه الجميل]:

لقد أنقذت حياتك، لقد أنقذت حياتك،

ولكن، ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة!

أنقذت لك حياتك خارج أسوار المدينة، أي أخي

ولكن، ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة!

أنت الذي لم يستطع العدو بذاته رفع يده ضده؛

ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة!

- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلّق عليه: قاسم الشواف، قدّم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقى، لندن - بيروت 1996، ص 140.

701 - في أسطورة «أدونيس وعشتروت»، الفينيقية، يقوم خنزير برّي بقتل «أدونيس» فتتخذ «عشتروت» وتعيده إلى الحياة. وكان الفينيقيون يخوضون، خلال موسم قتله، في مناحة جماعية، بحيث ينحتون له تماثلا، يوشحونه بالخضر والفواكه، ثم يرمون به في أحد الأنهار، وعند حلول موسم انبعاثه يقيمون طقوسا احتفالية تيمّنا منهم بعودة الحياة للأرض. وفي أسطورة «بعل وآنات»، الكنعانية، يقتل «بعل»، إله الخصوبة، من طرف «موت»، إله العالم السفلي، فتخطط «آنات» لمقتل هذا الأخير، ولما يتم لها ذلك تأخذ جسده ثم تدقه إلى أن يصبح قطعاً في حجم البذور فتزرعها كيما تستعيد أرض كنعان حلتها النضرة. أما في أسطورة «أوزيريس وإيزيس»، المصرية، فيعبد الإله / الشيطان «ست» إلى قتل «أوزيريس»، إله النشور، وتمزيق جسده إلى أربع عشرة قطعة، عدد أقاليم مصر القديمة، ألغاه في مواضع متباعدة من مجرى نهر النيل، لكن تعلق «إيزيس» بزوجها الإلهي القتل، وحزنها، وبكاءها المستديم عليه، إلى حدّ أن منسوب مياه النيل كان يرتفع بفعل ما تذرفه عينها من دموع، كان

الموت والانبعث الشرقية القديمة، فإن بقاءها لتلك الفترة في العالم السفلي، ريثما ينزل هو، ستنتج عنه مضاعفات كارثية جمة، ذلك أن غيابها، باعتبارها إلهة الحب والجمال، بمعنى التناسل والخصوبة والبهاء، سيتتج عنه موت شامل طوّق الأرض وذهب بحيويتها، هذا قبل أن تستولد قصة النزول، دائماً، من حادث غياب - حضور إينانا - عشتار - المسلسل اللانهائي لحادث غياب - حضور دموزي⁷⁰² - تموز - مماشاة منها، طبعاً، لسنن موت / انبعث الطبيعة السّاري سريانا متأبداً.

إن الدفع بالأنا الشعري إلى النزول في أثر إينانا سيؤدي إلى إلغاء تدخل الإله أنكي بقصد إغاثتها، أي إبدال صعودها من العالم السفلي بإقامتها الأبدية في رحابه، وتحويل مسلسل التناوب الرمزي بين حدّي الموت والانبعث الذي يرسّخه هذا الصعود، انطباقاً مع المنظور الميثولوجي السومري⁷⁰³ المذكور، إلى واقع من الموت النهائي تقصّدت الثقافة ممّا أكسبها عطف الإله «رع» فقرّ عزمه على إحيائه من جديد، لكن في صورة أرض خصيبة هي أرض مصر.

702 - في فترة لاحقة من تاريخ الحضارة العراقية القديمة سيقع نوع من إعادة الاعتبار لإينانا، التي سيصبح اسمها عشتار، وذلك بترفة ذمتها من مسؤولية نزول دموزي، الذي سيصبح اسمه تموز، وإكسابها نفس الأخلاقية الكفاحية التي اتسمت بها الإلهات الأخريات اللواتي كنّ قد فقدن، مثلها، أزواجهن، على نحو ما ذكرناه عن «عشتروت»، و«أنات»، و«إيزيس». ف «بعد السومريين جاء الساميون ليجدوا كل هذه الصورة المأساوية أمامهم وليضيفوا عليها ويطوروا فيها من نتاجهم الفكري حيث اكتسب موضوع موت «تموز» لديهم صفة رسمية في الديانة إضافة للمعتقدات الشعبية. ولما كانوا يعتقدون بوجود «تموز» مسبقاً في العالم الأسفل، وفق ما كان متواتراً في العراق القديم، فقد جعلوا من نزول «عشتار» إليه، من أجل إنقاذ زوجها منه، تلك الرغبة التي ظلت دفيناً عندها وكانت تقصّص عنها بتهديداتنا المتكررة في النصوص البابلية بيعت الموتى كلهم لكي يكون «تموز» من بينهم فيعود لها».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 66-65.

703- بصدد المنظور الميثولوجي السومري إلى ثنائية الحياة والموت يمكن القول بأنه يتمّ عن انحياز واضح إلى الحياة، بحيث «نجد أن السومريين قد تعلّقوا بها تعلّقاً شديداً إذ كان حبّ الحياة يعمّ المدينة السومرية في كل أشكالها ومظاهرها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية».

- نفسه، ص 94.

فلمقد «كان السومريون والبابليون قانعين بهذا لأنهم كانوا أناساً عمليين، متواضعين، يحبّون الحياة ويستمتعون بها فوق كل شيء»، وكانت أعزّ أحلامهم العيش مخلصين إلى الأبد.

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 145.

لكن استغراقهم في الحياة لم ينسهم التفكير في الموت وتدبّر شأنه، «فما الذي كان يحصل بعد الموت ؟ تثبت الآلاف من القبور، بأدواتها وتجهيزاتها الجنائزية، الاعتقاد السائد عند سكان وادي الرافدين بوجود الحياة الأخرى. فقد حمل الموتى معهم أثمن عوائدهم وكانوا يتسلمون الطعام والشراب من الأحياء».

- نفسه، ص 145.

وهم بذلك، يستبقون، مع مطلق الموت، بذرة الحياة دفعا منهم لفكرة الزوال النهائي للكينونة، وهو ما له صلة

الإغريقية، من جانبها، أن تكون الأسطورة الأورفية التعبير الأمثل عن رمزيتها⁷⁰⁴، هذا من غير

بالتداخل الرمزي، بين حدّي الموت والحياة، على نحو ما استشفوه من التبدلات الطبيعية التي كانت تغشى، بلا انقطاع، محيطهم المعيشي، إذ «كان وادي دجلة والفرات بلد التغيرات الشديدة المفاجئة. فنفس الأنهار، جالبة الحياة، كان بوسعها أن تسبب الكوارث، وفصول الشتاء غالبا ما تكون باردة قارسة أو جافة أكثر من اللزوم، ولم تكن رياح الصيف أكثر ملاءمة منها. ويمكن للأمطار الإعصارية أن تحوّل، في لحظات قليلة، سهلا ترابيا مجففا مهيا للزراعة إلى بحر من الطين. وفي أديم أيّ يوم جميل يمكن لعاصفة رملية أن تغلق السماء مسببة الدمار. وبمواجهة هذه الظواهر لقوى فوق طبيعية خارقة وجد سكان وادي الرافدين أنفسهم مرتبكين متروكين بلا حول ولا قوة. ولف إنسان وادي الرافدين القلق الشديد إزاء اعتقاده بأنه ليس هناك من شيء مؤكد».

- نفسه، ص 147.

لهذا الحشيات فإن «معاناة الآلهة والحداد عليهم كان يمثل تعبيراً عن التوتر الذي يميز ديانة بلاد وادي الرافدين القديمة بسبب القلق المتأصل من المصير المجهول والحزن على حتمية فقدان الحياة مع محاولة التشبث بها هرباً من الموت».

- نائل حنون: مرجع مذكور، ص 72.

وإذا ما كانت أسطورة دموزي - تموز - وإينانا - عشتار - تجسد، أبلغ تجسيد هاجس استمساك السومريين بالحياة ومداراتهم للموت، فإن لحظات اليأس التاريخي، التي مرّت بها مدنيّتهم، سوف تحتم عليهم الإقرار، ولوعلى مضض، بتأثّل الموت في الحياة البشرية، وانصواء الإنسان، من دون الآلهة، إلى ماهية الفناء. ف «هذه الآلهة قدرت الموت بعد خلق الإنسان ليكون من نصيبه فقط، وهذا ما يتيح لي القول بأن هناك غاية أخرى من خلق البشر، إضافة إلى خدمة الآلهة، تلك هي ما يمكن اعتباره فدية الآلهة من الموت لتستأثر وتتفرد بالخلود».

- نفسه، ص 53-52.

ومع أن جسد جلجامش كان ثلثاه من عنصر إلهي والثلث المتبقي بشريا، فإن هذا القسط الأرضي المتدني في كيانه هو الذي سيؤدي بحياته ويعديه بجماع صديقه إنكيديو. ولقساوة الأمر «فإننا نجد جلجامش يرفض هذه الحتمية ولا يقبل أن يلاقي نفس المصير الذي حل بإنكيديو وهنا تبدأ الثورة على الموت في أبهى صورها، حيث يهيم البطل على وجهه باحثاً عن الخلود في سراب الصحارى».

- صالح العياري: ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س 24، ع 287، يناير 1986، ص 48.

وبدلاً من عثوره على الخلود الذي يرفعه إلى تمام الألوهية لن يغنم من تبته المأساوي سوى يقين الموت، هذا الأخير الذي لا يقتصر على البشر كأفراد، وإنما تطول يده الفارعة حتى الشعوب، والأمم، والحضارات، وهو الصعيد الذي ستتناوله مسرحية «رثاء أور» التي أريد بها البرهنة على ما تستطيعه الآلهة من إبادة وتحطيم معها مدينة بكامل مجدها الحضاري.

704 - وفيما يخص متخيل الموت في ثقافة الإغريق، فكون «العالم كان جميلاً بالنسبة لهم وكانت الحياة فيه شيئاً بهيجاً.. لهذا السبب على وجه الدقة بدا الموت رهيباً للغاية».

- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع 76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص 35.

ولهذا أيضاً «لم يكن بوسع الرأي السائد عن الموت أن يلطف هذا الوعي الحادّ بالفناء، فالموت لم يكن رقاداً يحفه السلام، كذلك لم يكن الوجود الأفضل ولا الأكثر سعادة في العالم الآخر، وذلك على الرغم من أن البعض قد تبّنوا مثل هذه الآراء. وبصفة عامة كان من المعتقد أن الموتى يصبحون أشباحاً لا تدبّ الدماء في عروقها، تهيم ضائعة في العالم السفلي، الذي كان أكثر هولاً من أي شيء معروف على سطح الأرض. وفي مواجهة هذه الرؤية المحبطة للموت طرح الإغريق المثل الأعلى للموقف البطولي إزاءه «...» إن ما هو أكثر أهمية فيما يتعلق بوجهة النظر السائدة بين الإغريق عن الموت هو اليأس والحزن الجليّان اللذان تنطوي عليهما الرؤية البطولية».

- نفسه، ص 36.

أن تحرج العملية الرويائية الأورفية، في المتن، من نصب جملة من الأقنية التناسية في اتجاه نصين أسطوريين سومريين آخرين، هما ملحمة غلجامش، ومسرحية «رثاء أور»، يصوغان،

وإذا كانت الرؤية البطولية قد ترسخت في المعتقدات الإغريقية على يد الشاعر هوميروس، في عمليه الملحميين، «الإلياذة»، و«الأوديسة»، فإن الفلاسفة الإغريق، السابقين على سقراط، وحتى أولئك الذين أتوا من بعده، سوف ينطلقون في صياغتهم للتفكير الفلسفي المنظم في إشكالية الموت من أرضية التراث الأسطوري، الأورفي أساساً، إذ «كان للعقيدة الأورفية، في صورتها الأرفي هذه، تأثير عميق في الفلسفة اليونانية. ويظهر هذا التأثير أولاً عند فيتاغورس، الذي يوفق بينها وبين نزعة الصوفية الخاصة، ومن هذا المصدر الأول وجدت عناصر منها طريقها إلى أفلاطون، والجانب الأكبر من الفلسفة اليونانية، بقدر ما كانت هذه الفلسفة بعيدة عن الطابع العلمي البحت».

- برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1983، ص28-27.

وسواء تعلق الأمر بفيتاغورس، أو هيراكليطس، أو أبارميندس، أو أمبادوكليس، الذين سعوا، كل من جهته، إلى الاقتراب من المعنى الملمّز للفناء، أو إسقراط، الذي أعقبهم، بحيث سبرى «أن الإنسان مخلوق متناه وعابر، لكن عظمته تتمثل في تقبله لوضعه الإنساني بحس المسؤولية وبقوة عارمة في مواجهة الموت».

- جاك شورون، مرجع مذكور، ص47.

أوبأفلاطون، الذي، وإن تثبت بفكرة الخلود، فهولم يتوان عن تمثيل الجسد باعتباره عنصراً سالباً، وبما أنه، أي الجسد، «عائق لتحقيق المعرفة لأن حواسنا تشوش رؤيتنا العقلية القادرة وحدها على رؤية نور الحقيقة فإن بلوغ المعرفة الحققة يغدو ممكناً فحسب حينما تتحرر النفس من أغلال سجن الجسم وهذا هو الموت عند أفلاطون، إن الفيلسوف تساوره «الرغبة في الموت طوال حياته» بسبب تعطشه إلى المعرفة والحقيقة».

- نفسه، ص55.

أوبأرسطو الذي سيعتبر أن «ما يميز الإنسان عن الحيوان هو عقله... Nous أي قدرته على التفكير، والعقل إنما يأتي للإنسان «من الخارج» إنه العنصر الإلهي في الإنسان، وهو وحده الذي لا يفني عند الموت...» وعلى الرغم من أنه ليست هناك رعاية إلهية ترعى سعادة كل كائن مفرد، وأن شخصية الإنسان لا تبقى بعد الموت، فإن أرسطو أحس بقوة بالغة أن للوجود الإنساني معنى، وأنه هام في تلك الخطة الكونية. فقد يكون الموت شراً لكنه رغم ذلك ليس عبثاً».

- نفسه، ص63.

أوبأليقيورين، أو الراقيين، فإن القاسم المشترك بين مختلف المدارس والتيارات الفلسفية الإغريقية هو الإقرار بقوة الموت وبمطلقيته النافذة، مع حث الإنسان على التكيف مع واقع فئانه.

لكن في مقابل ما كان للأسطورة الأورفية من تأثير في الثقافة الإغريقية، وأيضاً من باب تطلع الإغريق إلى حياة مؤقلة تنبثق من صلب الموت سيبتون، عقب اكتشافهم لأساطير الموت والانبعثات الشرقية القديمة، تمثّلات تذهب إلى استيلاد رمزية الحياة من قلب رمزية الموت الطاغية، وهذا ما تعبر عنه، مثلاً، أسطورة «ديونيزوس»، إله الخمر والبعث، الذي تقرر عودته إلى الحياة، قبيل فصل الربيع، بعودة الخصب والنماء، وكذلك أسطورة «أدونيس وأفروديت»، بحيث تصور ما نشب من تنازع، حول الإله «أدونيس»، بين كل من «ترسيفوني»، إلهة العالم السفلي، و«أفروديت»، إلهة الحب والجمال، وكحلّ منصف لهذا التنازع سيفتي الإله «زيوس»، بعد أن احتكما إليه، بأن يبقى عند «ترسيفوني»، ميتاً في العالم السفلي، نصف عام، ونصفاً آخر مثله عند «أفروديت»، حيّاً في السماوات. فلقد «ولد ليشير هوى الإلهات: إنه من يقرب فيما بين الآلهة والبشر، وهو من يبعث عاطفة متساوية عند كل من ترسيفوني في العالم السفلي، وأفروديت السماوية، وبذهابه بين الواحدة والأخرى كان يجعل الأرض والسما تواصلان».

خلافًا للأسطورة الدموزية - التمزوزية -، موقفًا أونطولوجيًا مشيحًا عن الحياة ومتعاطفًا مع الموت، الشيء الذي اكتسبت منه هذه العاملة، زيادة على عناصرها الترميزية الإغريقية المنشأ، عناصر إضافية استمدتها من نصين يتيمان، كما الأسطورة الدموزية - التمزوزية -، إلى الثقافة السومرية.

ففي تضاعيف الشدة الوجودية تتبلور الشدة الرؤيوية، والرؤيا الأورفية باعتبارها مساومة جسورة للمتعذر، للمستحيل، تبقى مؤهلة، أفضل من غيرها، لتجسيد محنة فصيلة من الشعراء الخلاقين، المقدامين، في تقصي آثار المقدس، الحلمى، الجميل، الأكمل.. أي علامات كل الأشياء غير القابلة للتحقيق بالشكل الذي يتجاوب ومطمح التجوهر الشعري - الوجودي. وضمن أية وضعية رؤيوية جذرية «يحتاج الأمر إلى سعي متحمس ومنفعل وراء الحقيقة والجمال، وهذا بالضبط ما جلبه التأثير الأورفي»⁷⁰⁵، ولأن مسعى من هذا القبيل لا بد وأن يكون محفوظًا بالكد، بالبذل، وبالمخاطرة، فإنه لا خيار للشعراء المنشدين إلى ما وراء متعين الجغرافيات والتواريخ، غلافات الأبدان والأرواح، وأغشية الوقائع واللغات، من تحمّل الكلفة الرمزية الباهظة لمسعاهم، من خلال الكتابة الشعرية، إلى بلوغ نفس المبلغ الأورفي، المأساوي والمدمر، وذلك بالنظر إلى كون أورفيوس «يرمز بالحريّ إلى الثمن المحتم على المبدع أدائه انشراحًا»⁷⁰⁶. إن شاعرا ومغنيا من عياره، بل وبصفته الشاعر والمغني الأول، بحسب الشاعر الرومانيكي الفرنسي فيكتور هيغو، وكليم الآلهة ورسولها، كالنبي موسى في المعتقد الديني التوحيدى، مثلما قال عنه الشاعر اللاتيني هوراسيوس، والموهوب روحيا، العارف الوحيد، والمتسامي على شعب من الجهلة، على غرار ما امتدحه به الفيلسوف الألماني فريدريش شيلينغ، كان محكوما بتركيز عاطفته في امرأة استثنائية لا تضاهيها أية امرأة أخرى، هي يوريديس، ثم الارتفاع بها إلى مرتبة العالم الإلهي الذي أوكلت إليه مأمورية استنساخه فوق الأرض. وبما أنه ضيّع امرأته تلك فلا جدوى من رهن عاطفته بنساء أخريات دونها اكتمالا، بل ولا ممانعة حتى في أن يلقي مصرعه على أيديهن فترتكس أرض «تراس» - منطقة يونانية قديمة توجد حاليا ضمن التراب البلغاري - إلى فوضاها الطبيعية، وأهلها إلى عماهم الروحي.

إن يوريديس هي الوجه الأنثوي، الأمومي، لإقامة رمزية كان يريد منها أورفيوس، الشاعر والمغني، وقاية روحه من انحطاط المعيش الأرضي. ومن ثم يليق بنا أن نتساءل حول مغزى نزوله إلى العالم السفلي، من أجل استعادتها وهي الغاية المعلنة كما ندرى، هناك «حيث

705 - برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1983، ص28.

تهيم أشباح الماضي، هل هونزول إلى أغوار النفس؟⁷⁰⁷، فعلا إنه بمثابة نزول نحو العمق الأنثوي، الأمومي، لمقامه العصبي في غلظة العالم وشقاوته، ودفع لليتم الغائر الذي خلفته امرأة بدونها لن يستلذ أي مقام. فهي، أي «يوريديس، تمثل بالنسبة إليه الحد القصي الذي في مكنة الفن إدراكه»⁷⁰⁸، الفن الذي يجمع، في موقفه المحدد، بين جنوح الشعر وروعة الغناء. وفي نفس المضمار التساولي لم لا نتساءل عن «الإنسان الذي كان يحكي أسطورة أورفيوس، ويحكى بلغة الشعر ولغة الأساطير، أكان يرمز بأورفيوس الموسيقي الشاعر إلى ملكة الخلق الفني والإبداع، أكان يرمز به إلى الشعر بالذات؟»⁷⁰⁹، الشعر الضارب في ليل الوجود تحرياً عن نور حقيقة تستعير هيئة امرأة فريدة، وإذ «الدغ ثعبان أوريديس فماتت، كأن المرأة التي يغنيها الشاعر، هذا الجمال الأنثوي الذي ما يفتأ يصبو إليه، ينحسر عنها ذلك السحر، بل تنحسر عنها حياتها إذا عادت زوجة وأنثى...»⁷¹⁰.

لذلك فعندما تلح الأنا الشعرية على التماهي مع أنوثة إيتانا، كمجلى لأمومة سحيقة، فما ذلك، في الأصل، إلا تعبير تلقائي منها عن إحساسها الأورفي بالجواهر الأمومي ل «إيدن» السومرية المبحوث عنها:

- يا ملح أول دمعة كانت غمائم في عيوني
يا طعم أول قطرة من ثدي أمتي في شفاهي،
دعني أحسك كالبحر

كالدفء في وجنات طفل، كالنسيم يمر بعد ضحى مطير
دعني أحسك يا إلهي،
كحليب أمتي في شفاهي⁷¹¹.

- .. وحينما استقر بي المطاف
رأساً وحيداً، مترباً، مقطوع
في طبق من ذهب، يضوع
بالمسك والحناء،

707 - إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س 16، ع 1، يناير 1998، ص 102.

708- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 227

709 - إدوار الخراط: مرجع مذكور، ص 102.

710 - نفسه، ص 102.

711 - الكوز، «نخلة الله»، أ. ش، ص 8.

رأيت وجه أُمِّي الزهراء
 مبللا، طوال ليل الموت، بالدموع
 ورفرفت حمائم
 تؤنسني، طوال ليل الموت، كالشموع⁷¹².
 - «أُمّاه جوعان»
 كأن عاد الزمان إلى الوراء،
 وما تلمست الأصابع غير ثوبك في غبار الريح رايه.

شممت ثوب أُمِّي النديّ بالحليب
 واشتعلت في أعيني عباءة مخضّبه
 غطت جبين سيد مهيب.
 وحينما ارتقيت ما رأيت
 غير انهدام مثذنه
 في أضلعي مستوطنه
 هوت معي إلى قرار دونه قرار⁷¹³.
 - في بابك الثاني حصان جامح مغسول
 بالعرق الناضح، لا أعرف إن كان هو البراق
 أوفرس الريح التي يقطر منها دمي المراق
 تلمّه في راحتها أُمِّي البتول⁷¹⁴.
 - ألو؟ أنا، مرهقة، أحسّ رأسي صار كالبحر،
 معذرة، لن نخرج الليلة، ماذا؟ زهرة الغروب
 تفتحت على النهر؟

شكرا. نحيا تي إلى أمك⁷¹⁵.

712 - الصخر والندي، نفسه، ص 15-16.

713 - الغيمة العاشقة، نفسه، ص 23-25.

714 - طوق الحمامة، نفسه، ص 38.

715 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص 109.

فهذه النماذج الشعرية تبين، كأوضح ما يكون، إلى أي حد كان تلازم عنصر الأمومة مع الشوط الرعوي في السيرة الرؤياوية للأنا الشعرية، والذي غطته قصائد الديوان الأول. لقد تكرر اسم الأم في هذا الديوان ست مرات مما يكشف عن كون الهاجس الأنثوي، الطاعني على التجربة الشعرية في كليتها، هو، في الجوهر، هاجس أمومي⁷¹⁶، رحمي، لا تلبث أن تتحول

716 - في هذا الصدد، وتوسعة من لفكرة أزيلية الأمومة في معتقدات قدماء العراقيين التي مرت بنا حين تعرضنا لعنصر الماء في المختل الأسطوري العراقي القديم، وذلك ضمن المبحث الأول من الفصل الثاني، نشير مقدماً، من باب التذكير، إلى واقع إيمانهم بـ «الإلهة الأم الأولى التي ترمز إلى البحر الهبولى المائي الأول، وهي الإلهة «نحو» أو «نامو» التي تعبّر عن الغمر المائي القديم الذي كان سائداً قبل ظهور الكون، وفي ظل غياب إله مذكر معها نرى أن هذه الإلهة كانت تحتوي العنصرين الأنثوي والذكرى في جسدتها».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998، ص 288.

وفي هذا الإطار فـ «إن المعتقدات المتصلة بالإله دموزي «تموز» باعتباره إله الخصب قد أصبحت في عصر مبكر جداً جزءاً أساسياً ومكملاً لعبادة الإلهة إنانا. والمعروف عن الإله دموزي «DUMUZI الابن الصالح» أنه سومري وأن اسمه وما يدور حوله من معتقدات وطقوس تركت أثراً مباشراً وواضحاً في التراث البابلي. وهذه الحقيقة تؤكد مرة أخرى على أن دور السومريين كان أساسياً وخاصة فيما يتعلق بمسألة الإلهة الأم وزوجها إله الخصب».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز: دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 31. وبالمناسبة فإن إضفاء صفة الإلهة الأم على إنانا INANNA، التي تفيد، في اللغة السومرية، ملكة السماء يرتبط بحشيات تشكل المجتمع السومري، وبالتحولات التي اجتازها تنظيمه الأسروي، وذلك تساوفاً مع تمرحلات تفكيره في الحياة، والطبيعة، والكون. «وما هو معروف وأكد أن زعامة العائلة السومرية كانت بيد الأب وأن نظام الزواج السومري كان يعتمد على مبدأ الزوجة الواحدة لكل رجل ولكل امرأة زوج واحد كذلك. ومع أن هذه الناحية لا تقبل الشك والاعتراض فإننا قد حصلنا من خلال النصوص السومرية على عدد من الإشارات التي تشير بأن السومريين قد عرفوا في السابق نظاماً آخر للزواج يتمثل بنظام تعدد الأزواج للمرأة الواحدة، وأن الزعامة كانت بيد الأم دون الأب».

- د. فوزي رشيد: من هم السومريون، مجلة «آفاق عربية»، س6، ع12، غشت 1981، ص 87-86. ومن هنا، وكنتيجة لتأثرهم بالسومريين، «كان البابليون أيضاً يعتبرون عشتار الأم العظمى، أم الجميع. وأقدم تماثيلها تصورها امرأة تضغط نهديهما لتدرّ الحليب غزيراً لإطعام شعبها».

- جبراً إبراهيم جبراً: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع2، أكتوبر 1981، ص 107. وبوجه عام فإن «الشعائر العراقية القديمة، والمصرية القديمة، وحتى الإغريقية أيضاً، تسند المقدرة الإحيائية للمرأة الأم - الأخت - الزوجة، وتنحومنحى تمثيل الانبعاث كعودة للاتحاد بالجسد الأنثوي».

- Julia Kristeva: La Révolution du Langage Poétique. Paris. coll. Tel quel. Ed. Seuil, 1974, p. 485 ولعل «ما يلفت النظر أن أول عمل فني قام بصنعه الإنسان البدائي في أحدث فترة من العصور الحجرية القديمة كان يمثل المرأة».

- محمد وحيد خياطة: عندما كانت المرأة.. إلهة، مجلة «المعرفة»، س22، ع259، شبتمبر 1983، ص 175. وإمعاناً منه في إعلاء الشأن الكوني للمرأة يذهب الاتجاه التوراتي، الباطني، المعروف باسم القبلائية إلى اعتبار المرأة المدعوة «ليث LILITH» نذا لآدم، لأنها انبلجت، في ظنه، في نفس اللحظة التي خلق فيها، ولو أنها ستميل، فيما بعد، إلى طريق المعصية. «ففي التقليد القبلائي تقترن ليث باسم المرأة التي خلقت قبل حواء، في تزامن مع خلق آدم، ليس من ضلع الرجل، وإنما من الطين رأساً هي الأخرى. نحن متساويان، خاطبت آدم، بما أننا جئنا من التراب، فكان أن تسبّب هذا في خصامهما لتقوم ليث، التي مستها لوثه غضب، بنطق اسم الله،

معه اللحظات العشقية، المتخيلة، المتواترة إلى لحظات تملك شعري / أسطوري لآم أودعت
الآنا الشعرية ليتم وجودي شديد القساوة. من هنا «لم يذكر الشاعر الأب في نخلة الله كما
ذكر الأم...» لكن الأم، وقد ارتبطت بالأعماق والأرض، هي واحدة من التجارب المؤلمة
لحسب... هذه الصورة الدفينة التي تنزّ خفية كالرشح من بين القصائد ترتبط بكل ما هوسري
ومخفي وغائر في الذات»⁷¹⁷. على أن استنكاف الهاجس الأمومي عن البروز الصريح، توسط
باسم الأم، في الدواوين الموالية لا يعني، بأيّ وجه من الوجوه، تفريط الآنا الشعرية في الروح
الأمومية لإقامتها السومرية الرمزية، كل ما هنالك أن هذا الهاجس سيميل إلى التعبير عن ذاته،
توسطا هذه المرة بقرائن تتصل، بكيفية أوبأخرى، بمعنى الأمومة، من بينها الحبل مثلا:

- يا امرأة خضراء كالأوراق في المطر

يا امرأة حبل، أجوع في ظهيرة بلا ظلال،

تأكلك الحمى على الرمال⁷¹⁸.

- راعية الأغنام

الحبل ترضع طفلا عن قرب، تتطلع في السقف

البالي، وتزيح وعاء الخمر وتترك جرّتها، في

الكوة ضوء الفجر وفي الغرفات صباح الطير

والفرار إلى حيث تتبع سيلا شيطانيا.

- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée:
1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A et Ed. Jupiter, p. 573

وإذا ما عدنا إلى الصفة الأمومية لإينانا فسنلاحظ أن السومريين، والبابليين والآشوريين من بعدهم، لم يضرهم
في شيء أن تجمع الإلهة الأم بين الوظيفة التخصيبية الكونية وبين وظيفة الإفتاء والتدمير، مادامت إلهة للحرب
كذلك. فإن كان الإغريق قد فرقوا بين «أفروديت» - «فينوس» عند الرومان -، إلهة الحب والجمال، وبين
«أثينا» - «مينرفا» عند الرومان -، إلهة الحرب، فإن قدماء العراقيين سوف يبقون لإلهتهم هذه الوظيفتين
كلتيهما. وبينما كانت، كربة للحب والخصب، تمثل في النقوش والتماثيل عارية مع التأكيد على صفات الفتنة
والخصب فيها، فإنها، كربة وحافظة البلاد، تصوّر واقفة على ظهر أسد، وقد حملت قوسا وجعبة من السهام.
- جبر إبراهيم جبّار، مرجع مذكور، ص 110.

وبخصوص هذا الأمر هناك «من يعزو هذه الازدواجية إلى ظهور عشتار، وهي نجمة الزهرة، أحيانا عند المساء،
وأحيانا وقت السحر، ممّا أكسبها بطريقة أوبأخرى صفة التناقض...» غير أن عصر الآشوريين كان من دون
شك من أشهر الأزمان التي بلغت فيها الإلهة عشتار منزلة عظيمة باعتبارها إلهة الحرب».

- د. فاضل عبد الواحد علي، مرجع مذكور، ص 48-49.

717 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 344-345.

718 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص 103.

ورجع ثغاء في المرج الغبشي، وتختلج الشفة
الأسبانية، تخبوا الرغبة في ثقل الشدين:
«الشمس قريبا تفضحني».

.....
تدنومي

وألمس ثانية وجهها أتعشقه في الظلمة
منذ صباي،

العشب وثير، يكفيننا

«لا تقربني فأنا جلي»

جلي ؟ لكنك غير الراعية

البدوية

«لن تأتي»⁷¹⁹.

- فإذا احتفل العالم

في آخر ساعات السنة الدبقة

يتوعد عذراء جلي

أغلقت علينا منفردا

أتوسل أن تصحو..

.....

وأفقت صباحا لا أدري

أصحوت على مطر

أم أيقظني طفل يبكي..⁷²⁰

إن الخواء، في وضعية الأنا الشعرية، يستثير الامتلاء، والحبل امتلاء بامتياز، بل ولعله
الامتلاء الذي لا يماديه أي امتلاء آخر، لأنه، في العمق، إنشاء للحياة، وتدرج لأشواطها الباكرة
الحاسمة، ولأنه دليل رحمة، والرحمة ليل كوني مصغر يحوط الكينونة بالأمان، ويمنحها
لحظة تجوهر من قبيل التجوهر الذي تتغياه الكتابة الشعرية وتتعلق به. إنه نوع من شهامة أنثوية
معجزة لا تعادلها سوى شهامة الإرضاع، بما هو دَرّ وإغداق، بله إشار أو استنزاف طوعي تتغذى

719 - رغبة تحت الشجر النحيل، «عبر الحائط.. في المرأة»، أ. ش، ص 441-443-444.

720 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص 47-48.

منه الذوات وتتصالب بفضلها الكيانات، لذلك ف «إن حسب، على عكس شعراء كثيرين يفضلون استخدام كلمة «النهدان» ...» ربما لأن لفظة «الثديان» توحى لديهم بالأومومة. إنه لم يذكر «النهد» إلا مرة واحدة، وعلى لسان امرأة لا على لسانه «كان نهدي قبرة»..؟! لا أريد أن أجزم: أهى مشاعر أوديبية؟⁷²¹. أما نحن فلن نتحفظ، فيما يخصنا، في إحالة هذه القرينة الدالة، في ديوان «الطائر الخشبي» بصفة محدّدة، على المتزع الأوديبى، الدفين في حنايا التجربة الشعرية، نحو إينانا باعتبارها أمّا رؤوما. إن عودة أوديب من كورنث، موضع إقامته العارضة، المفتعلة، إلى طيبة، مدينته الأصلية، وقتله لأبيه، لا يوس، ثم زواجه من أمّه، جوكست، كانت هي مدارجه ليس فقط في اتجاه «حيازة أمّه ومسقط رأسه»⁷²²، وإنما كذلك في اتجاه استرجاع طفولته، هذه الطفولة التي نصّبت لها الأسطورة، عنوة، أمّا غير حقيقية، وألقت بها في أرض هي غير الموطن الأول، ومن ثم فإن هفوّ الأنا الشعرية نحو امرأة - أمّ إن هو، عمقيا، إلّا لون من الانشداد إلى طفولة جذرية، جذريتها من جذرية الأم الأولى، والسقيفة الأولى، سواء بسواء، ذلك أن «ما يقوله لنا الشاعر عن صور يستنهضها طفل ما لدليل مجسد على ديمومة الطفولة»⁷²³ ديمومة وحده التخيل الشعري من يقوى على التقاط هسيسها الخافت في ضجة الوجود الإنساني:

- أيتها الريح التي تحملني
فوق امتداد القنن

تغسل وجهي بالندى أصابع السحر
تلمسه أكفّ طفل مهمل الشعر
عيونه النهر الذي أَرْضَعَنِي
واحتضنت ضفافه طفولتي الشريده
وقبرات حبّي الطريده⁷²⁴.

- وشممت ثوبك في غبار الريح رايه
يا وردة البستان، يا طفلي المدلل،
لو أضمتك في ضلوعي

721 - يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الأدب»، س 20، ع 8، غشت 1972، ص 72.

722- Colette Astier: Le Mythe D'Oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 24

723- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 85

724 - الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص 17.

وأشد أذبال النهاية، وهي تفلت، بالبداية
وتعود طفلاً، تاجك الأشواك تزهّر في دموعي⁷²⁵.
- كبرت؟ أثوابها خفق الفراشات على وجه النهار
واسمها الأزرق مكتوب على كل جدار
كبرت؟ هل تكبر الشمس التي تضحك خضراء العيون
فوق سبورة أطفال صغار؟

.....

كان في الثغر مذاق الثلج والمأنجو، وفي الباب سهيل
فرس البحر التي تقتحم المقهى وأكواب الطفولة،
وعبير الكرب المحروق، مبتلا، يفوح⁷²⁶.
- يا نخلة في الريح، كان يشد أعيننا انتظار
مترقين مدى النهار
ونعدّ ما يصفرّ، في وهج الظهيرة، من ثمار
فإذا تهدلت الشمس عليك أمطرت السماء
تمرا توهج، ملء أيدينا الصغيرة، كالشموع⁷²⁷.
- الصبية الشاحيون المهازبل يكتشفون
المدينة والنار، هل تستفز ابن جودة في
كل واجهة وردة في الزجاج المكيف؟
يكبر في وجهه الجوع، يكبر في خفق أطماره
القروي المهاجر، في كل حاضرة يرتمي القش
في وجهه والعصافير، هل يذكر السرو
منحنيًا فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟⁷²⁸

إن الاستمساك بالطفولة، كبدء، وطزاجة، وصفاء، هو استمساك بزمن نقّي سابق
على أزمنة الهجنة، والتشيؤ، والتلوث القيمي، والتعقيل الأجوف للكينونة، إنه منتهى الوثوق

725 - الغيمة العاشقة، نفسه، ص 21.

726 - النهاية الثانية، نفسه، ص 54-52.

727 - نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش، ص 60.

728 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 268-267.

الشعري في بهاء وجودي ماضوي تركته البشرية من خلفها، وأن «يبحث الشعراء عن سابقة الكينونة فمعنى هذا أنها موجودة»⁷²⁹، ومن هنا تقاطع الكثير من التجارب الشعرية التي تحفر عمّرات عميقة إلى حيث تخمّن المخيلة أنه مثوى تلك السابقة ومستودعها. وبالمناسبة فإن «لجوء حسب إلى «كتر» الطفولة والنقاء والقرية بعد فشله في التلاؤم مع الواقع المعاصر يلتقي أيضا مع بلوك «...» إذ كان بلوك كثيرا ما يشدّ الرحال عند مدن الطفولة من أجل اقتناص «نشوة الطفولة»⁷³⁰.

فالأمومة استحثاث أصيل للطفولة من حيث كونها الرمز الأكثر تكميلا لسابقة الكينونة وقدامتها، وحتى لما يحدث أن تلتفت الأنا الشعرية إلى الأبوة فهي لا تتخلى البتة عن التصاقها بالأم، مثلما لا تتورع عن التماهي مع أبيها بصفته امرأ تليدا، انتماؤه إلى عراقه سومر، وكدحه من كدح المزارعين الأسطوريين السومريين الأفاذا:

- وجهي

اصطفته المليكة، أجلستها، ذات قرن،

بحجري، وحدثها عن أبي والشقوق التي

خلفتها المناجل في راحتيه، فقالت، وقد

شدني ساعداها طويلا: «تباركت يا طفلي

الهمجي، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..⁷³¹

إنها المرة الوحيدة التي تجيز فيها الأنا الشعرية لنفسها الإيماء إلى أبيها في غمرة ما اكتنفها من مشاعر الحنين إلى الأم أولا وقبل كل شيء، وهي المشاعر التي لم تتوقف عن التآجج إلا عندما تمّ لها، في أثناء تقمصها لاسم «مالك»، المحارب العراقي الشهيد، التملّك الرمزي لإينانا الأم، المتقمصة بدورها لاسم «شبعاد»، ملكة مقابر أور السومرية، وذلك في القصيدة - النقطة التي انسدت عندها التجربة الشعرية:

- فأبصرت فوق العباب الغروبيّ

حبّة قمح تعوم

وروحا لها وجه طفلة أختي الغريقة

729- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 94

730 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بيروت 1975، ص 252.

731 - الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 235.

وأما تصليّ..

أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه
على ريشة منك، في الفيض، يصحوا اعتذاري
وقل أي شيء سوى أنني لم أزرك
ولم نحتس الشاي ساعة رحلتك الآتية..

وحطت على الغمر شبعاد خجلي كوجنه:
«هوابني!

دعوني أوسده زندي وألبسه تاجي..»
«وفي الريح هذا الرنين القديم»⁷³².

فمع هذه القصيدة ستوقف دورة التحولات الرمزية التي اعترت مسار كل من إينانا، والأنا الشعرية، إلى حتفهما الدال. إنها وهي، أي الأنا، تتخذ، إذن، تسمية «مالك»، في البرهة الختامية من عمر التجربة، فلكنأما هي تنغرس، وقد تأكد يأسها، في حقيقة موتها، بحيث إن الذي تخوّله هذه التسمية - الدلالة، القائمة في صيغة اسم الفاعل، وفي سياق مخصوص كهذا، هو تملك الموت، ولا شيء غير الموت، وذلك لكون المرأة - الأم، المراد تملكها، لم تختبر، هباء، أن يكون اسمها، تحديداً في غضون تلك البرهة العاتية، «شبعاد»، المحيل على المقابر، ثم أن تصرّ على ضمّ ابنها الرمزي، «مالك»، في فضاء الموت، لا في مجرى الحياة.

قد تلقى اسم الأم، هكذا مطلقاً، وقد ينجلي صريحا مشبعا بقدر من القداسة الدينية «أمي الزهراء»، أو قد ينضمّر مفعما بنفس قدر قداسته «اليصابات»، أمّ يوحنا المعمدان الذي يسميه القرآن الكريم يحيى بن زكرياء، وكانت ولادتها له في سن الشيخوخة لكونها كانت عاقراً، مثلما أنه يشعّ من كل النساء اللاتي مرت إينانا بأسمائهن المتتابعة وهي تخطو، مهما كان التواؤما في الزمان والمكان، صعدا نحو مقابر أور السومرية لتعتنق اسم «شبعاد»، أما منذورة للموت، لكن من غير أن تغفل الإغداق منه على أنا شعرية لم تذخر جهدا في اقتفاء سبلها الملتوية. كذا ستتهياً لها الصورة الأنثوية - الأمومية لإينانا في نسوة عراقيات عديدات، خارقات، أثيلات مثلها، إما أنهن سيسفرن عن أسمائهن، على الغرار ممّا فعلت «سميراميس»⁷³³.

732 - تهجدات، «في مثل حنوز الزوبعة»، ص 123-124.

733 - «فقد نسبت إليها إنجازات هائلة نحو: بناء بابل، فتح مصر والهند، أي أصبحت تجسد كافة إنجازات وانتصارات الملوك الذين حكموا آشور قبلها وبعدها. ولعل من سخرية القدر أن تكون مآثر بناء الإمبراطورية الآشورية من فحول الرجال قد انتقلت إلى الأجيال التالية باسم أنثى».

الآشورية، أوأنهن سيخترن الاستار في الردهات الخفية للتجربة الشعرية، مثل «أنخيدونا»، ابنة الملك الأكدي سرجون، و«إغن»، ابنة الملك الأكدي نرام سن، وأميرات سلالة أور الثالثة. وعلى قدر ارتسامهن كإناث - أمهات مجبولات على ذات الحنوّ الشعري / الأسطوري يمكن اعتبارهن ضالعات، هن الأخريات، في إغواء الأنا الشعرية ب «شعباد»، وإدناؤها من مقامها الرمزي، حيث تأخذ الأنوثة - الأمومة، في وحشة المقابر، معنى التلاشي، و، بالتالي، المحال. إن «حسب الشيخ جعفر باحث عن النشوة الأزلية التي تتحد عنده بالجمال السومري»⁷³⁴، أو يمكننا عدّه، بتعبير أوسع، أسير «حالة من الاشتياق إلى ما هو كامل وجميل»⁷³⁵. وكون الأثنى - الأم سومرية المحتد فهذا مفاده ارتهان الأنا الشعرية بمسكن شعري / أسطوري بعينه، هو بمثابة مسقط رأس وجودي، لن تتلکأ في الإيماء إلى الوجهة الرمزية المؤدية إليه. إنه مسكن جنوبي، كما تقول التجربة الشعرية، وكما تتشخص هذه الجنوبية، كوجهة مؤكدة في الجغرافيا الرؤياوية التي تتحرك الأنا بداخلها، استلزم الأمر استحضار «الشمال»، كمضادّ موقعي عن طريقه ينفّر «جنوب» التجربة وتتفقر إشاريته الرؤياوية. ومع أن مجازية - رمزية «الشمال» لم تستسعف سوى لمرتين اثنتين لا غير، في مطلع المتن مرة:

- ثوبي القديم، عليك، يخفق في الشمال

مثل المسيح، وطعم بين وارتحال

في تترك المهجور للغربان والريح الثقيلة بالغبار

تسفي عليه من الشروق إلى المساء

والظل مثل البريق المهزوم، أين هم الصغار

يتسلقونك مثل أطيّار السماء⁷³⁶.

وأخرى وهو على وشك الانتهاء:

- تخرج، كل ليلة،

بابل من أحجارها

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص405.

734 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص160.

735 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص212.

736 - نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش، ص57.

تنفض عنها وحشة غابرة
وترتدي بهاءها
حتى إذا ما جاءها الفجر اثنت
تعاود اختفاءها
وفي الطرقات التقى آخر الشعراء المجانين
آثار أقدامها،
فاقتفى خطوها، واستدارت
به الطرقات شمالا فتابع آثارها،
واستدارت

جنوبا،

وأوقفه الحرس الحجري مرارا وتابع،
من حوله الظلمة الذهبية والحجر المتآكل، ترتد
عن جانبيه الوطاويط⁷³⁷.

مع تقلص حضور هذه المجازية - الرمزية فلا شك في أن تموضعها المزدوج الدال،
في مدخل التجربة الشعرية وفي نهايتها، لمن الكفاية لتعزيز مغادلة التفارق بين «شمال» يعتقل
خطوات الأنا الشعرية و«جنوب» تدرك أنه مقصدها الفعلي في الجغرافيا الرؤياوية المذكورة،
وما من خطأ إلا ويجب أن يخاض صوب هذه الوجهة المتخيلة وليس صوب غيرها، ومن ثم
سيبدأ الإلحاح، انطلاقاً من الديوان الثاني، على ما يمكن نعتة ببلاغة «الجنوب» وإشاريته إلى
حدّ تحول «الجنوبية»، إن شئنا، إلى ما يعادل حالة مجازية - رمزية تطبق سواء على الذوات
أو الموجودات:

- في شهرك الثامن مثل الثمره

أنضجها صيف جنوبي، ومثل الثمره
صافية، منتظره.

على يدي انظر حي ثقيلة كدمعة، على

فمي مري، اشربي حبي، أطبقي عينيك واستريحي

في خجلي الفسيح⁷³⁸.
وأنتى توغلت الأنا، أعمق، في طريقها إلى «جنوبها» المرام إلا وازدادت هذه الحالة
كثافة وضغطاً، ويشكل الديوان الثالث الفضاء الشعري الأوفى تجلية للمطلب «الجنوبي»
للتجربة الشعرية:
- الموائد تحت المظلات مشغولة
والغصون النحيلة تقطر...
«في المدن الممطرات الدخان
الجنوبي يذكره الطير..»

... الدخان الجنوبي يطفو على وجهه في
مرايا القطارات، يطلق صيحاته البط متحجبا
في الأعالي، التي وجهها فضاء تعتلي ذروة
الموج في الريح والبرق.....

القرى ترتدي الطير،
هل يهجر النخلة الطير في الفجر ؟
«أشرعة الرز أعناقنا في
الرياح الجنوبية..»⁷³⁹.
- في أي حفل تلفت طفل المناقع متفخ البطن
يسأل عن زهر البط ؟ أوقفت آنسة
الخصل الليلية معذرا دون أن تكمل
الرقصة المستفزة، هل أبصرت وجه طفل
المناقع، متشحا بالدخان الجنوبي، آنسة
الخصل الليلية ؟⁷⁴⁰
- إني مطر يصفح طفل النخل في فيتنا، وعشب

738 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص 163.

739 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 267-266-265.

740 - في أدغال المدن، نفسه، ص 272.

يابس يوقد في ضاحية تلتف بالسرو

وشمس تنضج التمر الجنوبي، وعظم مقمر
يلهوبه الصبية⁷⁴¹.

- احتوتنا معا غرفة حوصرت بالأوامر تنمو

فعولن فعولن فعول الممر الإذاعي يجمعنا

برهة، يتوقف نبضي قرونا، وأسمع

خفق الخطي المتباعد، حاولت أن أسترد

الوميض الجنوبي، حاولت أن أتذكر وجهك

بائعة الورد في مدخل السينما

المركزية تصبغ لي وجهها

أوتحاورني في السياسة⁷⁴².

- أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم، القرى

تبعثر في الظل، ينهدم الجرف بالنخل، يطفو

النواح الجنوبي في صالة البار، موج من

الطين يخفق في ثوبي.....⁷⁴³

- في الشوارع الشتوية الليل سرير أبيض،

النخيل في ظهيرة القش: افتحي يا امرأة

اليقين فخذيك،

بكت طفولة الرعد

الجنوبي

.....

قرب البحر

في الصيف الجنوبي لها دون الصبايا

الاستوائيات، في الشتاء عند البار تمتص

741 - آخر مجانين ليلى، نفسه، ص302.

742 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، نفسه، ص316.

743 - في الحانة الدائرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص320-319.

ببطء امرأة فارغة البال النبيذ الحلو، في
الباص إلى غرفتها تغمض عينيها على كتفي

.....

إبدأي أيتها الأعمدة الرقص معي
لقد أضعت الدور في حفل المقنعين
أيها الرعد الجنوبي انفجر
وحدي يضئ البرق وجهي
وأنا ألتف في أشرطة
الحفل وبالوناته وفي
وفي يدي قبضة من حندقوق⁷⁴⁴.

أما الآن وقد انخرطت الأنا الشعرية في «جنوبها» المتخيل، وانغمرت في صميميته
الروحية، من حيث اعتباره امرأة وأرضاً، ذاكرة وجرحاً، وامتلاء وموتاً كذلك، فقد حق لها أن
تتخفف، ومعها التجربة، من عبء تسميته كما جرى عليه الأمر في الديوان السابق:

-..... في المتاحف يوضع هذا

الدمقس المموج والزينة الأثرية، في
الغرفة انحل عنها الدمقس المموج وانحدر
الشعر المتكوم،

نشرب شيئاً ؟

«ونسمع شيئاً قديماً،

أتعرف ؟ شربي المفضل

هذا النبيذ الجنوبي»⁷⁴⁵.

هذا وإذا كانت تسمية «الجنوب» قد حصلت لمرة واحدة فقط، في الديوان الرابع،
فهي ستحصل، في الديوان الخامس والأخير، مرتين، ليس أكثر، مما يعني استنفاد الأنا الشعرية
لأشواقها النوستالجية «الجنوبية»، وتيقنها من كون استحالة «جنوبها» ذاك لهي من استحالة
إينانا و«إيدن» السومرية:

- أنعلتها قلبي وأسرجت الشموس

744 - الرابعة الثالثة، نفسه، ص 349-348-346-345-334.

745 - أوراسيا، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 367-366.

في كحل عينيها،

وأشعلت المسارح

وبكيت حتى الفجر في خمارتي ولمت فوقتي

طيارة ورقية

ألقت بها ريح الجنوب

أسمال طفل جنّ في وجه ابن آوى...⁷⁴⁶

- في الشتاء

القمر الجنوبي يفترش القش في خصّه،

أويرقص في عريه عند أبوابنا غافلا،

في التماس المواقف⁷⁴⁷.

إن معادلة التفارق، «شمال * جنوب» يلزم أخذها، في هذا الموقف، مأخذا مجازيا - رمزيا أكثر منه واقعيا. فعلا إن هذين الحدين المتقاطعين يؤولان إلى الدرس الجغرافي، لكن هذا لم يمنع من استدراجهما إلى نطاق الأدبيات الاقتصادية، والسياسية، والإيديولوجية، والجيو - سياسية، كمرادفين للزوج المفهومي، مركز / محيط، أو عالم متقدم / عالم متخلف، مع استحضار مختلف التلوينات الاستعارية التي يتلون بها كل من «الشمال»، و«الجنوب»، في هذه الأدبيات. ولأن وظيفتهما تعيينية، تحديدية، في المبدأ، ثم تمييزية، تفاضلية، أو، بالأولى، تبثيرية، على صعيد ثان، فإن التجربة الشعرية، المغتنية، ما في ذلك جدال، بخبرة الشاعر بالحياة الروسية والغربية، وتمرّسه بها معيشا وقراءة، أي بمعرفته ب «شمال» جغرافي - تاريخي - ثقافي، ترشح القصائد، وهوما لامسناه في حينه، بالعديد من علاماته، وقرائنه، وتداعياته، ستعتمد، بسبب من طبيعة تفضيتها الرؤياوية، إلى تبني الموقعية «الجنوبية»، ومركزتها تخيليا⁷⁴⁸.

746 - الليلة الرابعة عشرة، «في مثل حنوا الزويدة»، ص 34-33.

747 - رواية الضيف، نفسه، ص 40.

748 - بعض الأعمال الأدبية والفنية يفضل التنصيص، مثلا، على موقعه الرمزية انطلاقا من الصيغة العنوانية، كمسلك ميثاقي يتهيا معه أفق انتظار القراءة لاندماج استيهامي، يأخذ شكل تواطؤ، متقصّد في المدار الدلالي والتخييلي الذي تجرّحه الكتابة، أدبية كانت أوفنية، لموقعيتها المعلن عنها. نموذج هذا ديوان «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» للشاعر الألماني فولفغانغ غوته، وديوان «الطريق الضيق إلى الشمال العميق» للشاعر الياباني باثيو، وديوان «شرق الشمس، غرب القمر» للشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري، وديوان «نهايات الشمال الإفريقي»، و«يوميات الجنوب، يوميات الجنوب» للشاعر العراقي سعدي يوسف، وديوان «مواسم الشرق» للشاعر الغربي محمد بنيس.. وفي الحقل الروائي يمكننا التمثيل بالرواية البوليسية «قطار الشرق السريع»، وقد تحولت إلى فيلم سينمائي، للرواية الإنجليزية أغاثا كريستي، ورواية «عصفور من الشرق» للروائي والمسرحي

بل وإحلالها في السويداء من طبغرافيا عالم أطرافه لا تعدو كونها محض زوائد مقحمة. ف «الجنوب» هو الأصل، وباقي العالم كتلة «شمال» سديمية لا تحوز على أي معنى، ومن هذا الضوء فإن «الجنوب»، المحتسب جغرافيا كصنف من تحت ينتقل هنا إلى علو رمزي منه كانت سقطة الأنا الشعرية إلى «شمال» - سطح أرضي متخيل، ثم إليه كان ارتقاؤها، طمعا في عدنيته، حين نزولها المأساوي إلى ماهيته السفلية المقتضاة بغاية الاستيهام الشعري / الأسطوري وليس من أجل التحديد الجغرافي. إنه، أي «الجنوب»، يتخيل، في هذا السياق، نقطة كونية مركزية⁷⁴⁹

المصري توفيق الحكيم، ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح، ورواية «شرق المتوسط»، و«ال... هنا أشرق المتوسط مرة أخرى» للروائي السوري حنا مينه، ورواية «رياح شرقية.. رياح غربية» للروائي العراقي مهدي عيسى الصقر، ورواية «جنوب الروح» للشاعر والروائي المغربي محمد الأشعري.. وفي مجال السينما تجرد الإشارة إلى فيلم «إلى الشرق من عدن» للمخرج الأمريكي الطليعي إيليا كازان، وفيلم «حدث مرة بالغرب» للمخرج الإيطالي سيرجيوليوني.. وفي نطاق المسرح الغنائي لنستشهد بالمسرحية الغنائية الشهيرة «قصة الحي الغربي West Side Story» التي حولتها هوليود إلى فيلم سينمائي نال، عند مطلع الستينات، نجاحا ساحقا..

في حين أن أعمالا أدبية وفنية أخرى قد تختار الإلحاح على هذه الموقعية، وهوما فعلته التجربة الشعرية، ضمن مجراها النصي الداخلي. في هذا المنحى، وبالنسبة لمجال فني، كالمرسح، لا بأس من الاستدلال بمسرحية «هبوط أورفيوس» للكاتب الأمريكي تينسي وليامز، التي استثمر فيها، على شاكلة التجربة الشعرية، الأسطورة الأورفية، وذلك بما يتفق مع مأساوية الجرح التاريخي والروحي الذي خلفته الحرب الأهلية الأمريكية. فقد أسند الكاتب دور أورفيوس، في المسرحية، إلى «فال»، الشاب، الشاعر والمغني الجوال - التروبادور -، القادم من شمال الولايات المتحدة، بمعنى من «الشمال» الخائض في تحوّل صناعي محموم، المتحمس لقيم العقل والحداثة، والناصر لحرية العبيد، إلى «جنوبها» المشدود إلى رعوية القرون الوسطى، والواقع في أسر طهرانية إنجيلية وأخلاقية صارمة. وفي إحدى مدن «الجنوب» المحافظ سيلتقي «ليدي» الجميلة - يورديس - زوجة «جيب تورنس»، الرجل الفظ الذي يعاني من مرض السرطان - إله العالم السفلي - وعندما تبلغ تدرجات الأحداث الآونة التي ستتضج فيها فكرة فرار الشاب «الشمال» مع حبيبته «الجنوبية» تتأخر «ليدي»، بغرض افتتاح محلّ لبيع الحلويات، فيكون مقتلهما معا على يد الزوج الخائن ويطأته. «إن فال هنا يمثل دور أورفيوس في الأسطورة الإغريقية حين نزل بهذه المدينة العتيقة من مدن الجنوب والتي تشبه الجحيم، وذلك لينقذ ليدي من تلك الحياة المرة القاسية التي كانت تحياها مع زوجها جيب تورنس وليعيد إليها الأمل والثقة، ولكن رحلته هذه تفشل كما فشلت رحلة أورفيوس من قبل».

- تينسي وليامز: هبوط أورفيوس، ترجمة وتقديم: د. محمد سمير عبد الحميد، سلسلة «مسرحيات عالمية»، ع26، القاهرة، 15 يونيو 1966، ص26.

ولنلاحظ كيف يصوّر «فال»، حتى وهو في القلب من «الجنوب» الأمريكي، على التمادي في هوسه «الجنوبي»، الدال، باحثا عن «جنوب» أعمق يأويه حين اعتزاه الهرب من تلك المدينة «الجنوبية»:

- ليدي: إذن فستهرب - أليس كذلك؟

فال: لقد حزمت كل أمتعتي - وسألتق بالأوتوييس المتجه إلى الجنوب.

- نفسه، ص186.

749 - من أساسيات الفكر الأسطوري اللجوء إلى نوع من التخطيط التفاضلي للعالم، الذي عوجبه تستأثر جهة محدّدة منه بأعلى نسبة من التمرکز، وتسقط عليها مزايا القداسة، والمعرفة، والنور، أي كل مقومات الحيوية الكونية، بينما يتم إلحاق الأجزاء الخارجة عنها بما يعتقد أنه مجرد منطقة للندس، والجهالة، والظلام، بمعنى كونها

وما سواه محيط وشتات، أولكأنما هو مجلى نورانية كونية باطنية وما دونه سديم وخواء.

منطقة لا يتنفذ فيها سوى الموت الرمزي الشامل، و«ستستمر صورة عالم مصغّر مأهول تحوطه مناطق خالية مماثلة للسديم أو لمملكة الموتى حتى لدى الحضارات الأكثر تطورا كحضارات الصين، وبلاد ما بين النهرين، ومصر القديمة».

- Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 47

ففي التدايعات المنسوجة حول العالم السفلي لم يقصر السومريون، مثلاً، مدخله على حفرة مقرها في مكان ما بمدينة أوروك، أو آتيا حفرة غائرة توجد في بلاد سومر، بل لنفهم يشيرون إلى «مدخل آخر للعالم الأسفل يقع في الجهة الغربية البعيدة من الأرض حيث مغيب الشمس».

- نائل حنون: عقاد. ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص-182-183.

مركزين، بهذه الكيفية، الشرق، كجهة تطلع منها الشمس، علامة النور، ومدرجين محلّ أفولها، البعيد، الغامض، والمظلم، في المعنى المرذول لكل مكانية سفلية. وفي مصر القديمة ف «إن الموت يؤشر عليه، وبشكل واضح، كفعل انتقالي من بعد إلى آخر، من المرثي إلى اللامرثي، مرموزاً إليه بصفتي النيل، هذا الأخير الذي يفصل بجريانه، من الجنوب في اتجاه الشمال، أرض مصر إلى ضفة الأحياء «الشرقية» وضفة الموتى «الغربية».

- Fernand Schwarz: Initiation aux livres des morts égyptiens, Paris, Ed. Albin Michel S. A., 1988, p. 7

وما أوردناه في هذا السياق ينطبق أيضاً على الحضارتين، الإغريقية والرومانية، إذ سنتظران إلى ما يوجد خارج دائرة النبوغ السياسي والعسكري والثقافي، التي مثلتها كل من أثينا وروما، كفضاء للهمجية والذونية، وهونفس المنظور الذي سيستعيده الغرب الحديث بتضخيمه لتفوقه على كافة المجتمعات غير الغربية.

وعلى ذكر الإغريق فإنهم سيجعلون في إحدى حقب تاريخهم، وذلك مغالاة منهم في حشهم الاستعلائي على الشعوب الأخرى، من مدينة دلفي DELPHES، بما هي مدفن أبولو، إله المعرفة والفن، وحيث أودعت، في أحد أروقتهم، كما ذكرنا سابقاً، قيثاره أورفيوس، أداة التفوق الفني الإغريقي، وليس أثينا، مركز العالم وبؤرة تمدن الجنس البشري ونجاة عقله ورقة وجدانه. وفي هذا المضمار تأتي محاولة الشاعر اليوناني الحديث أنخيلوس سيكيليانوس (1884-1951)، وإن لم يحالف النجاح مشروعه الذي استنزف منه عشر سنوات، لإحياء مثالها الدال، مسانداً من لدن كتاب ومثقفين وازنين، في العالم الغربي، كبتول كلوديل، وجورج دوهاميل، وأندري جيد، وبول إيلوار، ولويس أراغون... «إن ذكرى فكرة دلفي، التي دفعت بالشاعر إلى أن ينظم بدلفي ذاتها، خلال عامي 1927 و1930، حفلات وعروضاً خاصة ب «بروميثيوس مقيداً»، و«الباحوسيات»، لإشيل، ستشكل مادة لأكثر من ثلاثمائة مقالة في الصحافة العالمية تعبر عن حماس الهلليين الذين قدموا من كافة ربوع العالم...» لقد كانت الغاية من أعراس دلفي تأسيس جامعة دلفية تكون بمثابة نقطة تلاقي أناس، نيتهم خالصة، يأتون من شتى بقاع العالم بغرض تعميق العلائق بين الديانات، والثقافات، والفلسفات.

- Renée Jacquin: Anghélos Sikélianos, une voix orphique, in: Anghélos Sikélianos: Une voix orphique, traduit du grec moderne et présenté par Renée Jacquin, coll. Orphée, Ed. La Différence, «Girromagny», 1990, p. 7-8

هذا وينطوي الفكر الديني، شأنه شأن الفكر الأسطوري والحضاري والسياسي، على خاصية تمركزية جلية. فاليهودية باعتبارها لفكرة شعب الله المختار إنما هي تعمل على تثبيت صنف من تمركز إثني - ديني، والمسيحية في صراعها مع الإسلام - الحروب الصليبية وحملات التهجير القسري من إسبانيا الإسلامية بعد قيام محاكم التفتيش - أومع الوثنيات المختلفة في المناطق التي استعمرها الغربيون، كانت تصدر، بالأساس، عن مركب تمركز ديني، أما تشطير المسلمين الأرض إلى ما أسموه بدار الإسلام، مع ما تفيد من إيمان وهداية وصلاح، وإلى ما اعتبروه أحوازاً، ملؤها الكفر والجاهلية والضلال، فيقع، هو الآخر، في صلب تمركز جغرافي - ديني بين المقاصد.

إن الأنوثة - الأمومة تكتسب رحميتها العميقة من السكينة التي ينعم بها أي طفل، قبل تدرجه إلى زحمة الوجود وجلبته، في ذلك الخفاء المبهر من جسد المرأة، وأيضاً من الألفة التي تسبغها على مسقط رأسه الأرضي، الذي وإن اتخذ حجم دار متضائلة فإن رحابته الرمزية لهي، بالعكس، من الكبير بمكان. إن محط إقامة الكائن الإنساني، أول عهده بالحياة، يصطبغ بجماع من التلوينات الأونطولوجية والظلال الروحية التي لا تمحي، البتة، وإن زحرت فصول حياته الموالية بعشرات المنازل. وفي الكتابة الشعرية تأخذ هذه المسألة منحى مركباً، ما في ذلك ريب، تندلق من أعطافه أوثق التداعيات المجازية والرمزية التصاقاً بجوهر الإقامة الإنسانية، أو، على الأصح، بقلق الإنسان المتجذر، وخشيته المزمنة، من انفصاحه، وتشردّه، في عراء العالم، وهما القلق والخشية اللذان يزعان لحظة تخلّيه عن استتاره الرّحمي في أحشاء المرأة - الأم، ولا ينتهيان إلّا عندما تناوله الأرض رحماً - جدثاً وهو، ساعتها، كيان مسلوب الحياة. «إن الدار تتخيل ككينونة ممرّكة، إنها تدعونا إلى رحاب وعي سمته المتمركز»⁷⁵⁰، حماية للذات من تشذراتها الأليمة المتعددة الوجوه، بل «إن الدار الأولى التي تعتبر، حلمياً، داراً نهائية، يلزم أن تبقى على ظلها الخفيف لكونها تحلّ في الصميم من الأدب، أي من الشعر»⁷⁵¹.

في الموقف الأسطوري الأورفي تتعالتق يوريديس، الأثنى - الأم، باليونان المعلوم بها سكنى فردوسية⁷⁵² رمزية ترعاها عناية آلهة الأولمب، رحماً أرضية تغمرها القداسة والكمال، وصورة كونية في منتهى الجمال والأبهة⁷⁵³، اليونان التي قال الفيلسوف الألماني، مارتن

750- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 35

751- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 31

752 - في مقابل «إيدن» السومرية، المتضمنة لمعنى الفردوس عند السومريين، نجد كلمة Elysée المفيدة لنفس المعنى في التخيل الأسطوري الإغريقي، ومن هنا تسمية الجادة الشهيرة في مدينة باريس بـ Champs-Élysée، أي الرّوضات الفردوسية.

753 - «إذا كان المصريون القدماء قد عبّروا بفنّهم أساساً عن فكرة الخلود، وكانت عناية الفنّ البابلي والآشوري بالتعبير عن القوة، وكان الفنّ الهندي تعبيراً عن وحدة الوجود، فإننا نستطيع أن نجمل هدف الفنّ الإغريقي في كلمة واحدة هي الجمال».

- الدكتور عز الدين إسماعيل: الفنّ والإنسان، دار القلم، بيروت 1974، ص 57.
ولأن الفنّ هو الوسيلة الأرقى لتمثل الجمال في أسمى مراتب تحقّقه، الذهني والحسي، فيسفرغ الإغريق جهداً كبيراً في مجال الخلق الفنّي لا يوازيه إلّا ما كان لهم من اعتناء بالتأمل الفلسفي. وهكذا ستزدهر فنون الشعر، والمسرح، والرسم، والنحت، والموسيقى، والرقص... إلى حدّ أنهم سيوقفون مهمة واحد من آلهتهم. وهو أبولون الذي يعدّ إله المعرفة في ذات الوقت، وإحدى إلهاتهم، وهي كاليوبي، على رعاية الفنون والحذب على ممتنيتها. وفي هذا الباب تذهب بعض المرويات الأسطورية عن أورفيوس إلى كونه ابناً قحاً لهذين الإلهين وبفضلهما كانت له حظوة الشاعر الأول والمغني الأول. و«يبدو أن الفنّ والدين قد وجدا حالة من التوازن التام في العصر الهليني».

هايدغر، في حق أهلها القدامي قولته الماثورة «إن اليونانيين هم المهندسون الأوائل للوجود».

- هيربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت 1975، ص 86.
- بحيث «نظر اليونان إلى الجمال كحامل لمضامين أخلاقية».
- عدنان المبارك: الجمال بين الأسطورة والواقع، مجلة «آفاق عربية»، ص 8، ع 6، فبراير 1983، ص 96.
- إن أحد طوابع الحضارة اليونانية كونها عملت على جعل الحياة الأرضية مشبعة بقدر من الروحية السماوية، إذ يتداخل فيها المقدس والديني، وكأنهما وجهان لمعش واحد في الأصل. «ففي قوة زيوس يتكثف أحد مظاهر الاستقامة والدوام، وفي نفس الآونة أحد مظاهر اللاتموقع، الموتى، والمريع».
- Jean-Pierre Vernant: Mythe et Société en Grèce ancienne, Paris, Ed. Maspéro, 1974, p. 107
- وقد «تخيل الإغريق جميع آلهتهم في صورة إنسان. وقد أحبوا أن يشخصوهم في العبادة والتمثل الفني على حد سواء».
- ر. أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطليبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 142.
- لذلك عندما قام النحات فيدياس بصنع تمثال للإله زيوس فإن غايته كانت هي محاولة إعطاء الكمال الإلهي موجودة إنسانية ينسب معها هذا الكمال شكلا منظورا وملموسا. فأي نحات لا يمكنه «أن يمثل مضمونا روحيا من دون أن يعطيه شكلا حثيا ينفذ إليه حدسنا. إن النحت يمثل الروح في شكله الجسمي، في وحدته المباشرة، في حالة من السكون الراق والهنئ، بينما يتعش الشكل من جهته بالفردية الروحية».
- هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، الجزء الأول، دار الطليعة، بيروت 1978، ص 147.
- وإذن فأهمية العقيدة الأورفية، بالنسبة للحضارة اليونانية، تتجلى في تشذيب طاقة الاعتراف الغريزي التي تستدعيها الطقوس الديونيزوسية، التي هي من مخلفات العهود الفطرية في التاريخ اليوناني. ف «هذا الضرب من الوحشية التي ترقى إلى مرتبة التقديس قد خضع لمؤثرات هذبه وخففت من غلوائه بفضل شخصية أسطورية هي شخصية أورفيوس...» وتوجه التعاليم الأورفية إلى الزهد، وتؤكد النشوة العقلية، آملة بذلك أن تصل إلى حالة من «الوجد» أو الاتحاد بالإله، وبذلك تكتسب معرفة صوفية يستحيل التوصل إليها على أي نحو آخر».
- برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع 62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1983، ص 27.
- فمن انصهار الروحي والغريزي ستنبور الهوية الحضارية اليونانية، لأن «هذا الطابع المزدوج للشخصية اليونانية هو الذي أتاح لها في النهاية أن تغير العالم بصورة حاسمة. وقد أطلق «نيتشه» على هذين العنصرين اسم العنصر الأبولوجي والديونيزي، وهما عنصران لم يكن في استطاعة أي واحد منهما بمفرده أن يفجر الطاقة العجيبة للحضارة اليونانية».
- نفسه، ص 28.
- هذه الحضارة التي أمكنها إنتاج ثلة من الأبطال الخارقين، الذين لا ينقصهم شيء من جبروت الآلهة، كأغاممنون، وأخيل، ومن القواد التاريخيين، كبريكليس، الذي كان ينزل إلى مسارح أثينا لينظم دخول الأثينيين إليها حرصا منه، كحاكم، على ديمقراطية المعرفة والفرجة المسرحيتين، والإسكندر المقدوني، الذي لم تمنعه لا صرامة مزاجه العسكري الخالص ولا أحلامه الإمبراطورية، التوسعية، الكبرى من تعلم الفلسفة، قاعدة المجد الثقافي اليوناني، وذلك في صغار المتعلمين، على يد أرسطو، والتزود من درر فكره الثاقب، مثلما أعطت نساء مأساويات، كهيلانة، التي ستنشب حرب طروادة من أجلها، وسافو، الشاعرة الغنائية الرقيقة. إنها هي من أثمر فلاسفة متألقين، من طينة سقراط، وأفلاطون، ورياضيين لامعين، كفيثاغورس، ومهندسين بارزين، كأقليدس، وشعراء مقتدرين، كهوميروس، وسوفوكليس، ويوريبيدس، وأرستوفان، ونحاتين موهوبين، كفيدياس، إثمارها لشخصيات أسطورية سيصبح لها صدى كوني لافت قلما حققته شخصيات تنتمي إلى حضارة أخرى، كأوديب، وإيكاروس، وغنيميدا، وسيزيف.. وابتكارها، أيضا، لفكرة الألعاب الأولمبية، وإرساءها، بالتالي، للمثل النبيلة للتلباري الرياضي سواء فيما بين الأفراد أو فيما بين الشعوب.

إن فرادة يوريديس الأنثوية، واكتنازها الأمومي، هما التجلّي الأعلى ليونان أورفيوس الإلهية، وكذلك الحال في التجربة الشعرية. فإينانا، بفرادتها الأنثوية، واكتنازها الأمومي، هي المضارع الرمزي لسومر، المقام الشعري / الأسطوري لأننا شعرية ستوطن روحها على ألا تستكين سوى عندما تصل بها طريقها «الجنوبية» إلى مسقط الرأس الوجودي البدني، إلى حيث تستعاد «إيدن» السومرية، كمقام روحي كوني، ويتمّ تصالحها الكياني مع مستودع أمومتها، طفولتها، و، بالتالي، مع الفضاء الأوحّد الذي يكفل لها أريحية سلامها الداخلي. لذلك، وتوازيًا مع استشارة التجربة الشعرية، القوية، لمسير الأنا صوب «جنوب» متخيل، وحدها كذلك تدرك حجم خسارتها فيه، ستلفيها تفصح مرارا، على نحو ما لمسنا في أكثر من قصيدة، عن اسم سكانها المبتغاة، وأنها تومع إليها من خلال عدد غير محصور من القرائن واللوازم. وإذن فالأمر يتعلق بسومر المستهامة مطهرا كونيا، كما مطهر دانتي أليغيري في «الكوميديا الإلهية»، للاغتسال من أدران الوجود وشوائبه، وحضنا رعويا للاندماج في صفاء البدايات ونقاوتها:

.....- تدنو

خطوة تتكشف الروح لديها مدنا مهجورة تحفر
في عيني وجها سومريا⁷⁵⁴.

- الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا، لمسة منك سيدتي
أنزلتني إلى باطن الأرض أبحث عن كاهن
من أريدوباركتنا في الممرّ الإذاعي...⁷⁵⁵
- في شحوبك خفق الألق
الأبدى..

«المجامر توقد في الكهف
ينطرح المخمل الآن منكشفا
في السرير الوثير، الجرار
القديمة لم تفتزع منذ أودعها
الكاهن السومري»⁷⁵⁶.

754 - آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 303.

755 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص 317.

756 - في الحانة الدائرية، نفسه، ص 324-323.

إنها حالة حلمية، بامتياز، تقوم من داخلها الأنا الشعرية بابتداع زمنها ومكانها السومريين، وتضفي على راهنها المتببس رواء من ثلاثة لحظرة ترتفع عن صعيد تاريخيتها المتعينة لتعانق مقامية شعرية / أسطورية خالصة⁷⁵⁷. ف «أحلام اليقظة الكونية تحببنا أحلام المشاريع. إنها تموضعنا في عالم وليس داخل مجتمع. إذ هناك شيء من الاستقرار من الهناء. يمنكه حلم اليقظة الكوني، وهو يسعفنا في التمنص من الزمن. لذا فهو حانة تغور عميقا في جوهرها: إنه حالة روحية»⁷⁵⁸. إنه، أي الحلم، يبتعث الماضي ويجعله «ينسرب في تودة لكي ينحل شيئا فشيئا في بعد آخر هو الحاضر، وحين يختلط الماضي والحاضر في ضفيرة واحدة تبدو المفارقة الموجهة التي يسعى الشاعر إلى الكشف عنها تحت سطح السياق جلية واضحة»⁷⁵⁹، مفارقة الانتساب الحلمي إلى العقافة الكونية.

إن التقريظ الذي خص به مارتن هايدغر اليونان، والمثبت قبل حين، لشبيه تمام الشبه بالإشادة التي سيفردها، من جهته، عالم السومريات الأمريكي، الذائع الصيت، صامويل نوح كيرمر لسومر عندما قال: «إن التاريخ يبدأ من سومر»، وهي القولة التي صارت بمثابة المثل الماثور في الأدبيات الأركيولوجية والتاريخية. فبفضل السومريين⁷⁶⁰ ستنجز البشرية قاطبة

757 - إن ولاء حسب الشيخ جعفر لسومر وتمجيده الشعري لذاكرتها يماثل، وإلى حد كبير، الاعتبار الرمزي الفائق الذي نالته اليونان العتيقة في أناشيد الشاعر الألماني فريدريش هولدرلين وفي مراثيه، ولا بأس في أن نستدل على هذا النزوع بالآيات الشعرية الآتية:

- أيتها اليونان الجدلانة ! أنت يا سكتا لكل الآلهة
هبة

ماذا ! حق إذن ما تنأى إلى مسامعنا يوما

ونحن فتية

يا قاعة للولائم ! ترابك ؟ لكنه البحر ؟ موائدك ؟

لعلها الجبال.

- Le Pain et Le Vin, in: Holderlin: Oeuvres, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Ed. Gallimard, 1967, p. 810

758- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 13

759 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط... في المرأة»، مجلة «فصول»، المجلد 6، ع3، أبريل - ماي - يونيو 1986، ص170.

760 - «في النهاية الأخرى من العراق تكوّن المستنقعات الواسعة التي تغطي القسم الجنوبي من دلتا دجلة والفرات منطقة خاصة تختلف كثيرا عن أقسام وادي الرافدين الأخرى. ولقد كوّنّت هذه المنطقة ببحيراتها الضحلة التي لا تحصى، بمسالكها المائية الضيقة المتغلغلة في غابات البردي الكثيفة، بثرواتها الحيوانية الكبيرة من الجاموس والخنائير والطيور البرية، ببعضها وحرارتها الخائفة، واحدة من أكثر مناطق العالم غرابة ومتعة وفنتة».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار

الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص32.

ومن فيض الألوهية في العراق القديم أن تراوح عدد الآلهة بين ألفي وثلاثة آلاف إله، إلا أن أرباب سومر الثلاثة الكبار وهم «آن» و«إنليل» و«أنكي» كانوا أعظم الآلهة طرًا حيث حكموا العالم «بالقوة والحكمة الضرورية» وشكلوا «الثالوث المقدس» المسؤول ليس فقط عن الأعمال التقليدية للكون، بل وعن خلقه». - نفسه، ص135.

هذا «وطبقا ل» قائمة الملوك السومريين «فقد «أنزلت الملكية من السماء» في مدينة أريدو أو لا. ويذكرنا هذا بحقيقة أن أريدو أعطت آثارا لأقدم المستوطنات السومرية في منطقة جنوب العراق. ثم، وبعد فترة لا تقل عن «64.800 سنة» - حكم أريدو خلالها ملكان اثنان فقط، نقلت الملكية، لسبب غير معروف، إلى «باد - تيرا» - حيث حكم ثلاثة ملوك، كان أحدهم الإله دموزي نفسه، لمدة «108.000 سنة». ومن «باد - تيرا» انتقلت الملكية إلى «لاراك» - ملك واحد، «28.800 سنة»، ثم إلى «سبار» - ملك واحد، «21.000 سنة»، ثم إلى «شروباك» - ملك واحد، «18.600 سنة». وبطبيعة الحال فإن هذه الأرقام المريعة - التي تذكرنا بسني أعمار أحفاد «آدم» كما ترد في الكتاب المقدس - لا تمتلك أية أهمية حقيقية، وإنما تعكس، ببساطة، اعتقادا كان شائعا بوجود عصر ذهبي عاش فيه البشر مددا أطول بكثير من الأجل المعتادة، وتملكوا خلال ذلك صفات خارقة حقيقية». - نفسه، ص157.

فعلى الرغم من عراقية الحضارة السومرية، ومع هذا القدم المتطاوّل في الزمن فإن أدباء العراق القديم عدّوا أنفسهم حداثي العهد في الحضارة وأنهم ورناء ماضٍ مجيد متقاد العهد، تخيلوه على هيئة «عصر ذهبي»، كان السلام والخير يسودان الأرض، فلا خوف ولا حزن ولا بغضاء ولا حيوانات مفترسة تنازع الإنسان البقاء. وكان البشر بلسان واحد يمجّدون الإله «إنليل»، كما ورد في إحدى الأساطير السومرية الطريفة التي تصور لنا عهدا متخيلا كان البشر فيه أسعد من عصرهم الراهن، وقد انتشرت هذه الفكرة إلى كثير من الأقوام بهيئة «الماضي الذهبي» كما جاء في الأساطير اليونانية.

- طه باقر: خواطر وآراء في تراثنا الحضاري للمناقشة، تعريف بأدب حضارة وادي الرافدين، مجلة «آفاق عربية»، س3، ع6، فبراير 1978، ص23.

ومعروف بأن «لكل شعب أساطيره الخاصة عن جنته وفردوسه المفقود».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمان 1998، ص65.

لذلك، وكما اشتط السومريون بخيالهم في الزمن، فإنهم سينأون بنظرهم فيما يخص المكان أيضا، معتقن فكرة وجود مكان ذهبي خارج مستقرهم الأرضي في جنوب العراق، بحيث «إن هنالك أسطورة تأتي على ذكر وجود أرض صافية، نظيفة «لامعة» لم تعرف الموت أو المرض أو الحزن». - جورج رو، مرجع مذكور، ص151.

أما هذه الأرض فكانت تدعى «دلون» - جزيرة البحرين حاليا -، وقريب من تيّلات السومريين، الطوباوية. حول منها وأفضالها ما نسجه اليونانيون، من جهتهم، من عجائب حول جزيرة «أطلنتيد» الأسطورية، التي تخيلوها واقعة في نقطة ما من أعماق المحيط الأطلسي - بحر الظلمات -، فيما وراء مغارة هرقل القائمة غير بعيد عن مدينة طنجة، وحول قاطنيتها، الأطلنطين، الأصحاء، الأشداء، النابهين، والمخلّدين.

ومن جانب آخر فنحن «نجد أن المدينة السومرية تنمولى حول قصر أولقعة، إنما حول «ضريح» أو مرقد «...» ويقدم لنا الأدب السومري صورة لشعب مجذّ، مثقف، وجذّ متدين، غير أنه لا يعطينا معلومات عن أصله. وتدور حوادث القصص والأساطير السومرية في وسط غنيّ بالأنهار والبحيرات، وبالبرديّ والنخيل - وهذه خلفية نموذجية لمنطقة جنوب العراق - وتعطي انطباعا قويا بأن السومريين قد عاشوا دائما في ربوع هذه المنطقة».

- نفسه، ص121-102.

ولعل انطلاق شرارة الحضارة السومرية كانت خلال ما يصطلح عليه، في تاريخ بلاد وادي الرافدين، بمرحلة

«أريدو، في أقصى الجنوب على بعد نحو 40 كم إلى الغرب من مدينة الناصرية، وتمثل أقدم استيطان سكاني في جنوب العراق وتنازع ثقافة أريدو بقضيتين رئيسيتين هما ظهور المعبد وظهور المدينة. فلأول مرة في التاريخ يظهر المعبد مبنيًا على مرتفع اصطناعي «مضطبة» ومكوّنًا من ثلاثة أقسام هي: المدخل، والهيكل المستطيل، والقاعة الداخلية. وحول المعبد تظهر المدينة ببيوتها وأماكنها الحرفية الأخرى».

- خزعل الماجدي، مرجع مذكور، ص 130.

وجدير بالذكر «أن الحضارة السومرية قد وصلت في أوروك الواقعة جنوبي بلاد ما بين النهرين ذروتها في الإبداع...» ويبدو أن مركز الثقل السياسي قد انتقل من مدينة أوروك إلى مدينة أور، وبعدها بدأت عملية التقدم ضد تيار النهر، والتي بدأت في أريدو، ومنها وصلت إلى آشور، على نهر دجلة ثم إلى مدينة ماري على نهر الفرات».

- ليواوبنهايم: بلاد ما بين النهرين، ترجمة: سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 63-62.

«وفي أسطورة سومرية أخرى تعرف باسم «إنانا وآنكي» / انتقال نواميس الحضارة من أريدو إلى أوروك / نجد أن الإلهة إنانا تنافس الإله آنكي على امتلاك النواميس الإلهية «وتدعى بالسومرية ME» وتأخذها منه بالهدية إلى مدينتها أوروك «الوركاء» ليزداد مجدها ومجد مدينتها».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 55.

«غير أن فترة أوروك شهدت شيئًا جديدًا آخر ذا أهمية هائلة تفوق أهمية اختراع عجلة الفخار والأختام الأسطوانية وأنقوش المخاريط الفسيفسائية. ولقد فتح هذا الاختراع عهدًا حضاريًا جديدًا، ولا تقل أهميته عن أهمية اكتشاف الزراعة في العصر الحجري الحديث. ففي معابد إنانا في أوروك، قبيل نهاية هذه الفترة، ظهرت الكتابة لأول مرة في التاريخ على شكل رقم الكتابة الصورية...» ويعطينا التقدم التقني، والإنجازات الفنية الكبيرة، والكتابة أعراضًا لحضارة ناضجة تمامًا بمقدورها تسميتها، بدون تردد، بالحضارة السومرية التي ولدت وانتعشت جنوب العراق وشعّت على الشرق الأدنى برمتها وأثرت تأثيرًا عميقًا على الحضارات الشرقية الأخرى».

- جورج رو، مرجع مذكور، ص 116-111.

وهكذا «استمرت مدينة بلاد الرافدين منذ أوائل بداياتها، في حدود سنة 2900 قبل الميلاد، حتى غزوا الإسكندر الكبير سنة 330 قبل الميلاد قرابة ستة وعشرين قرنًا».

- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص 6.

تناوبت فيها على تطوير تلك المدينة وإثرائها الدول: السومرية، والآكدية، والبابلية، والآشورية، والكلدانية. وإذا كانت آشور قد حققت للعراق القديم هيئته السياسية، وسؤده العسكري، وعظمته الإمبراطورية، فإن «بابل، سليله سومر ووارثها، لم تعط العالم القديم، والعالم الجديد الذي تلاه، معظم أسس معرفته فقط، ومعظم خطوط تنظيمه الاجتماعي، وتوجهه الفكري والعاطفي فقط، بل خلاصة فكره الديني أيضًا».

- جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، ص 7، ع 2، أكتوبر 1981، ص 106.

«إن خريطة بابل تظهر المدينة في الوسط من إقليم دائري يحفه النهر المّرة مياهه، تمامًا كما ذهب إلى ذلك السومريون في تمثيلهم للغردوس...» فأية مدينة شرقية إلا ويكون موقعها في المركز من العالم، وبابل كانت بمثابة «باب - عيلاني»، بمعنى «بوابة الآلهة»، لأن نزول الآلهة إلى الأرض كان يتم عبرها».

- Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour. Paris. Ed. Gallimard, 1969. p. 21-26

«ولم يتوان النبي «إرميا»، في الوقت الذي تتبّأ بسقوطها، عن وصفها بكونها «كأسًا ذهبية بيد الرب أسكرت كل الأرض»، كما أن هيرودوت الذي يعتقد بأنه قام بزيارتها فعلا حوالي عام 460 ق. م، يعلن بإعجاب ظاهر بأنها «تتجاوز في عظمتها أي مدينة أخرى في العالم المعروف».

خطوتها التمدنية الحاسمة في اتجاه تخلص الإنسان من وازع الشبح الغريزي الضيق واندراجه إلى أفق الفعل الحضاري العريض، الخلاق.

إن نزول أورفيوس إلى العالم السفلي لهونزول في اتجاه يونان إلهية تعتبر يورديدس وجهها الأنثوي - الأمومي الأقوى نصوعا، و«الأسطورة اليونانية تقول بأننا لا نستطيع إنجاز أي أثر متحف إلا عندما تكون تجربة التغور اللامحدودة - وهي التجربة التي سيعدها اليونانيون ضرورة لهذا الأثر المتحف، بحيث يوضع على محكّ لامحدوديته - غير مقتفاة هي في حد ذاتها. فالعمق لا يسلم نفسه في حالة إقبال، إنه لا ينكشف سوى بالاكتمال داخله»⁷⁶¹. لذا فبمجرد ما استعجل التأكد من تملكه، ثانية، لدليل الإعجاز الكوني الذي خاض اختبار ملاحظته إلى آخر المطاف، وذلك لما «التفت نحو يورديدس، حطم أورفيوس الأثر المتحف، فانسخ هذا الأخير من الفور لتعود يورديدس إلى الشبحية...» كذا خان لا الأثر المتحف، ولا يورديدس، ولا الليل، لكن لأنه لم يلتفت ناحية يورديدس أقلن يكون خائنا، من غير ما مفاضلة، وماكرا بالقوة اللامحدودة وغير العابثة لحركته «...» فهو لم يكن يرغب في رؤيتها مطاوعة لبصره، وإنما من حيث كونها لا مرئية، ليس باعتبارها حميمية حياة زوجية، بل في غرابة سائر ما يلقي أية حميمية كانت، إنه لم يكن يرغب أيضا في وصلها بالحياة بقدر ما كان يريد تملكها يعتاش فيها امتلاء موتها»⁷⁶²، أي تملك حالة قصوى لمعنى الفقد، والامتلاء، مثلها، وذلك بفائق مأساويتها الفتاكة لتنتقل، على هذا النحو، نقطة الارتكاز من ظاهر الخبرة إلى صميمها، و، بالتالي، إلى ممكنها الرؤياوي الحدودي الذي لن تقتدر على وعيه إلا ذات من هذا القبيل تشربت الولوج بكل ما هو قصي، سيان في معنى الحب والأمومة أوفي معنى المواطنة الأرضية. أوليس أورفيوس بهذا «رمزا للمكافح الذي لا يقوى سوى على تهدئة المضرة لا على هدّها، والذي يموت هونفسه ضحية فشله في قهر خصائصه الذاتية»⁷⁶³.

فلكي يطول أورفيوس، بناء على ما أوتي من معرفة، الامتدادات القاسية التي أطلقتها

- جورج رو، مرجع مذكور، ص 522.

على أننا متى ما استحضرناسم هذه الحاضرة الكونية العظيمة إلا وخطرت ببالنا، تلقائيا، «جنائن بابل المعلقة» التي وصفها المؤرخون الكلاسيكيون، والتي أقيمت، كما نخبرنا بذلك إحدى الروايات، من قبل نبوخذ نصر لإدخال البهجة في نفس زوجته الأميرة الميديّة «آميتس».

- نفسه، ص 527-526.

761- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 228

762- Ibid., p. 228

763- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 712

التفاتته تلك صوب المرأة التي تحشم عناء الارتحال الرمزي من أجل افتكاكها، سيكون مدعوا إلى التنازل عن يوريديس حية، وضمينا عن يونانه الإلهية التي ملكت عليه شغاف روحه. وفي ذات المنحى، وحتى تتعمق الأنا الشعرية جوهريّة الموت سيتوجب عليها الرضوخ لمساومته، المروعة، إياها في إينانا، وضمينا لا بتزازه «إيدن» السومرية منها. ذلك أن معرفة بعيدة الشأوتأخذ طابع القلق العدمي الأصيل، بالشكل الذي طرحه مارتن هايدغر حين تنبيهه إلى أن «المخلوق المفعم قلقا يصمّم على أن «يأخذ الموت على عاتقه»⁷⁶⁴، تحتم الانصياع للشدائد الوجودية، والتوافق، الرواقي البليغ، مع أشرس النكبات، وأعتى الملمات، والداهي من الخطوب:

-.....سيدتي

كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنّسني
كلما انحسر المشترون، اتركيني ألم تقاطيع
وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة
الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات،
عودي تماثيل في باطن الأرض أوفي

المتاحف.....⁷⁶⁵

إن أوديب وهويصقي أباه ويسترد أمه، ومعها مسقط رأسه، كان، في الحقيقة، يأخذ، من حيث لا يعلم، ممشاء المأساوي إلى أفق إقامته الوحيد المتبقي أمامه، ألا وهو أفق تأنيب الضمير، واستفحال الشعور بالخطيئة. فبانتحار أمه، وتركه لطية، مسقط رأسه، متجها نحو مدينة كولونا، إنما كان يسير إلى العمق من جرحه الكياني الأليم، جرح الذات الفاقدة لطفولتها، لذاكرتها، ولأرضها الصميّة، والمنذورة للإقامة في رعب الإثم، وفي كوابيسه الخائفة. وفي التجربة الشعرية سترغم الأنا الشعرية، بدورها، على الإذعان ليقين اليتيم أفقا وحيدا مهيبا للإقامة، وذلك إثر انهيار أمها في إينانا، حبيبة وأما رؤوما، وفي أور⁷⁶⁶، التي

764 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص251.

765 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص314-313.

766 - «الأنهار التي تراق طفولتنا بأخوة، وكذلك عزلتنا الأخيرة. والشعر يخترق مجال الروح، وطننا، وأنا أراه ينعش ويخصّب كل ما يقاوم ويتملص من الملح اللاذع الذي سيجي، والذي نحن له، منذ الآن، مجال، دون أن نحس «...» بالنهرين المتوجين بالنخل، أشبه بإكليل التقديس! دجلة والفرات. هنا، حيث يلتحمان ويتآخيان، كان الفردوس الأرضي، وهنا بدأ مصيرنا البشري مع حواء. ولقد ذهبت لأشاهد، خلف سياجها، الشجرة الأخيرة التي ظلت محفوظة لنا، التي تردنا من الأصل، والتي لا تبدو من طبيعة شجرة التفاح، لكن متوجة، مع هذا، ومن قبل بدينتنا، بسطوع ما. إنها هنا، ميتة، ملفوفة بكفن من الأغصان المضفورة «...» لقد ولد

تختزل جماع أرض سومر⁷⁶⁷، وطنا فردوسيا ممكنا في صحراء العالم. إنه عين الإقرار الروياوي الذي سيرغم عليه، تساوقا مع هذا، أولئك المبدعون، أو الأبطال المتخيلون، الذين رافقوا الأنا الشعرية، ضمن طريق «جنوبية» رمزية تعنيهم جميعا، إلى امرأة - أم واحدة، حبهم لها متساو، وأيضا صوب مسقط رأس ولدوا كآفتهم تحت سقفه، وفي عدنيته درجت وتماسكت ذواتهم الكونية المتعالية. فكيفا تنال بصائرهم تلك الدراية القصية بمعنى الاستحالة كان لابد لهم من اختراق الباطن من لواعجهم المكشوفة، وتطلعاتهم المجهضة. إن «حسب الشيخ جعفر صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة، فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة في كل مواجهاته لواقعه المتأزم»⁷⁶⁸، وهذا ما يفسر انتصاره، وهو يرتب للأنا الشعرية أقنعتها، ورموزها، المناسبة، لجملة من الأسماء، المبدعة أو المبتدعة، التي صنعت سمعتها، بالدرجة الأولى، الخيالات، والإحباطات، المستنفرة للامألوف من القدرات التحملية.

فهو، أي الشاعر، شبيه ب «فيدياس النحات الأثيني الذي كان يحاول عبثا، خلال النحت، الإمساك بالجمال الأزلي، يحاول دائما امتلاك حبيته المستحيلة ويبعث مملكة الطفولة بالكلمات تارة، وأخرى بالرحيل في مدن الوهم والتصوف والرؤيا. إلا أنه دائما - مثل فيدياس - يواجه الخيبة والإحباط والمستحيل ولا يجد في قبضته غير حفنة من التراب والدخان»⁷⁶⁹. وهو في ذات الوقت وطيد القرابة بأبي نواس، الذي «تخلص من سراب الذهن المنطقي، موقنا أن المسألة ليست في أن نهرب، بل في أن نواجه المجهول ونبقى في مواجهته بعمق ورحابة. هذا هو الزمن العمودي. هذا هو حاضر الروح. هذا ما يتيح لنا أن نستيق الوجود نفسه، ونكون

إبراهيم على مسافة بضعة كيلومترات من هنا، فيما وراء غابة النخيل في أور. وقد قيل لي إن ثمة، عند انعطافة النهر، عن يميني، حيث تستوقف نظرتي جمهرة من الجذوع المنتصبة كأجساد، قيل إن ثمة قرى سحيقة متعددة، مبنية من الأغصان والسعف، مختلطة بالمسيرة الأبدية للمياه. قرى بحيرية تقطنها جموع الصيادين التي لا تزال تميزها تلك اليقظة العريقة. هنا، أخيرا، الأرض صامتة، تستمع».

- صلاح ستيته: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف 1980، ص80-81.

767 - «كم كان مجيدا ذلك الماضي الذي نسيناه! فلم تبق لتلك المدن التي كانت عظيمة مزدهرة يوما ما، ولتلك الآلهة الجبارة ولأولئك الملوك الجبارة إلا بضعة أسماء غالبا ما تكون مشوهة في ذاكرة الإنسان القصيرة».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص22.

768 - أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليو 1981، ص94.

769 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص222.

ما لا يقدر أن يكونه: البدء والنهاية، الحياة والموت في لحظة واحدة»⁷⁷⁰.

من هذا الضوء فإن ما اصطدمت به أنا تجربته الشعريّة من عالم مأزوم، مأزقي، يتجانس، وإلى حدّ كبير، مع ما اصطدم معه هاملت في ألسينور، العالم الرمزي المصغر، من أزمة، ومأزقية، سترتب عنهما تلك الصيحة الهاملتية المزلزلة التي دوتّ عالياً في أركانها وجنباها: «أنتكون أم لا نكون، ذلك هو السؤال»⁷⁷¹، و«كان ألسينور» القلعة التي عاش فيها هاملت مأساته، جمعت رموز حضارة برمتها، حضارة تعظم الفكر والتساؤل، تحس بروعة الدنيا وجمال الإنسان، ولكنها تحس أيضاً «بالأبخرة الموبوءة» التي تغزو الحياة، والغوامض الرهيبة التي تكتنف الإنسان «...» ومأساة هاملت هي الصراع بين هذين الإحساسين: الصراع بين الخارج والداخل، بين الضرورة الاجتماعية وبين الذات التي جعلت تحتقر المتواضع الاجتماعي»⁷⁷². ولعلها نفس الأزمة، وذات المأزقية، اللتين سوف يستشعرهما سواء فاوست في عالم رآه أبأس تماماً كان يتشوّف إليه عقله اللاهبي، وتطمح إليه روحه المتوثبة⁷⁷³، أو الدون كيشوت في عالم رآه ممسوخاً، بله ملوثاً، أكثر من اللزوم، بحيث تعبّر شخصيته المثالية عن نوع من «الاشتمزاز من عالم رأس المال والتكنيك والعمل والتجارة والمالية. وتمرّده يولد من شعوره بأن هذا العالم أخذ يتتصر والقوة المكافئة له يجدها في الأفكار التجريدية عن الفضل والنبيل والشرف التي كان فردوسها المفقود عصراً وسيطاً لم تحدّد صورته بوضوح أو عصراً ذهبياً يضعه

770 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص 49-48.

771 - وليم شكسبير: هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، بدون تاريخ، ص 104.

772 - جبرا إبراهيم جبرا: هاملت بين العبث وضرورة الفعل، نفس المرجع، ص 12-3.

773 - فاوست: أوأه! هأنذا قد استبحرت بسعي محموم في دراسة الفلسفة والقانون والطب، وفي دراسة اللاهوت أيضاً وأسفاه. فهأنذا أقف الآن، أنا الأحقّ المسكين، ولا نصيب لي من الفطنة إلا ما كان عندي من قبل! نعم! أنا أدعى بالأستاذ، بل وبالذكور، ومنذ عشر سنوات وأنا أقتاد تلاميذي من أنوفهم علواً وسفلاً وتقاطعا والتواء - وأبصر أننا لا نستطيع أن نعرف شيئاً وهذا أمر يوشك أن يحرق قلبي.

- فاوست 2، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي 1، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع 233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير 1989، ص 22. هذا ما فاه به مع تباشير مغامرته المعرفية الحارقة، أمّا في نهاية المسرحية فسلفيه يقرّ، وقد اكتوى بمرارة الإخفاق، بأن المجهول لهو أمر أقوى من كل المعارف ومن كل التطلعات:

- فاوست: والكرة الأرضية معلومة عندي بدرجة كافية، والتطلع إلى أعلى قد صار محجوباً عنا، وأحق من يصوّب نظراته محملاً هناك...

- فاوست 3، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثالث، النص المسرحي 2، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع 234، وزارة الإعلام، الكويت، أول مارس 1989، ص 267.

دون كيخوت في الماضي»⁷⁷⁴.

إن أصل الإحباط والخيبة في السيرة الرواوية للأنا الشعرية، في اتصالها بالسيرة الوجودية للشاعر، يكمن في الارتهان بامرأة - أم تضي على الذات معنى، وتمنحها ألفة روحية تنتشلها من وضعها الاغترابي، وذلك بما يماثل حاجة ذات الأمير ميشكين، المرتضة، إلى تلك الإيماضة الأنثوية - الأمومية التي جسدها ناستاسيا فيليبوفنا⁷⁷⁵ فكان أن عقد عليها جماع أحلامه المثالية العريضة. ولأن هذه المرأة - الأم غير ممكنة التحقق إطلاقاً فهي ستولد، تخليلاً، تحمل في أحشائها بذرة اندثارها، على نحو ما يتبدى في حالة فيدرا، التي كانت «مضطرة للرضوخ لإرادتين متعارضتين: إرادة الإلهة فينوس وإرادة إلهة الشمس، وفي هذا الموقف يجد الإنسان نفسه بعيداً نفس البعد عن العالم الباطل ولكنه حاضر من جهة. وعن المطلق المقبول ولكنه غائب من جهة أخرى. ويكون الحل الوحيد في النهاية هو الصمت والعزلة أو، في مجال الأدب، الموت في نهاية المطاف»⁷⁷⁶، غير أنه من صنف الموت الرمزي الشامل، لأن موت امرأة - أم من هذه الفصيلة معناه موت العالم المحلوم به مقدوداً على منوالها: جميلاً، مبهجاً، ممتلئاً، ورحيماً، ثم موت الذات العاشقة، الحاملة، وفي مسرحية «روميوجوليت» يتكشف، وبشكل مأساوي، هذا اللاإمكان المحض للحب والعالم دفعة واحدة، إذ «شهدنا بلاشك فشلاً للحب،

774 - سيزاري روفينسكي: دون كيخوت ودون جوان، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر 1979، ص77.

وفي نفس السياق لربما جاز اعتبار الحديث، التالي، المتبادل بين الدون كيشوت وتابعه سانشو بانشا، في خاتمة الرواية، أحد أبليغ المواقف احتزالاً لفكر وروح الفارس الجوال: «سامحني أيها الصديق، لقد أعطيتك الفرصة التي ناولتك إياها حتى تظهر مجنوناً مثلي فأوقعتك في نفس الغلطة التي وقعت فيها أنا، وما أدرانا بالفرسان الجوالين هل كان لهم وجود أم تراهم سيكونون - واحسرتاه! واحسرتاه! أجب سانشو وهو يتنحب، لا تمت يا سيدي الطيب ولكن هاك مني موعظة ولتحيا من جديد لسنوات، ذلك أن الحماقة العظمى التي يمكن أن يأتيها إنسان في هذه الدنيا هي أن يدع نفسه يموت في بساطة كاملة من غير أن يقتله أحد».

- Miguel de Cervantès: Don Quichotte, T 2, traduit de l'espagnol par Louis Viardot, Paris, Classiques étrangers, coll. Maxi-Poche, Ed. Bookking International, 1996, p. 687

775 - ففي أحد المواقف الحوارية ستخاطبه قائلة: «زد على هذا أي غلط من الأزواج ستكونه، أنت الذي تحتاج بنفسك إلى مربية أطفال!

فقام الأمير ثم قال بصوت راعش يشفّ وجلاً، لكن مصحوباً بنبرة تنم عن اقتناع عميق: لا أدري، ناستاسيا فيليبوفنا، فأنا لم أر شيئاً وإنك لعلی صواب في هذا، غير أنني أقدر أنك أنت من سيشرّفني وليس العكس».

- Dostoievski: L'Idiot, T 1, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1972, p. 267

776 - لوسيان غولدلمان: سوسولوجية الأدب، ترجمة: جمال شحيد، مجلة «مواقف»، ع33، خريف 1978، ص112.

في تحدّيه للسلطة، ولكن السلطة دمّرت نفسها بممارستها ذاتها⁷⁷⁷.

إن يتم الأنا الشعرية لهو من يتم الشاعر، إلا أن الأمر يتعلق بآلية لا تقتصر على شخص جروحه الكيانية النازفة سوى التجارب الشعرية المرصودة للإيغال، عميقة. في أجوب نوعرة الرائدة تحت قشرة الوجود، المستنيرة بحدس مبدعها في كون انّذي تبحث عنه في سقوف الكينونة قد تصرمت، سلفاً، علاقة الإنسان به، وذلك بمجرد سقوطه إلى سفير شقته متدّب. ف «النعم قد بقي من وارثنا، وباصطحابنا للمحنة، متخذين منها حليفاً نستطيع استرجاع أثر الفردوس المفقود، بمعنى تسخيرنا للأدب كأنهواء جحيمي»⁷⁷⁸. إنه الاختيار الذي انحاز إليه الشاعر، اختيار الفوز بمعرفة شعرية جوانية بليل الذات، وليل العالم، سواء بسواء، ومعاذة إملأتهما وأهوالهما المفتة، أو، بتعبير آخر، إنه سوف يختار الجنوح ب «القصيد إلى إضاءة ليل هو أكثر سعة من ذلك الذي يكتنفها لحظة الولادة «...» ليلنا الداخلي»⁷⁷⁹، الذي هوليل الشعر والجنون:

- آخر الشعراء المجانين ممتعاً، شاحباً، يهبط التل
في وجهه المستريب المطارات والمدن المعدنية
عيناه ترتقبان اتّلاق الجذى،

وانعطافاته في

المماشي إلى الليلة الذهبية⁷⁸⁰.

على أن معرفة من هذا القبيل لا يقوم غناها، في موقف شعري محدّد كهذا، إلا على ما تظّل تبطنه من وعد وإغراء بكون آثار أخرى، ل «إيدن» السومرية، لم تنفك بذمة الكتابة الشعرية، وأنها ستبقى، على الدوام، مطالبة باستكشافها ونعتها. «إن الكاتب وأورفيوس كلاهما عرضة لنفس المنع الذي منه يلتئم «غناؤهما»: أي زجرهما عن الالتفات ناحية ما يحبّانه»⁷⁸¹. ولعل هذه المفارقة الرهيبة هي ما يمدّ الفن، ومنه الشعر، بجاذبية فائقة، وتسوّغ ما يستأثر به من مكانة في الثقافات الإنسانية قاطبة. ف «في الغناء فقط يمتلك أورفيوس السلطة

777 - روبرت هودج: سيميائية الحبّ والسلطة، حول «روميوجولييت» لشكسبير، ترجمة: أنطوان سيف، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع 1988، ص65.

778- Jean-Paul Dollé: La Littérature et Le Mal, in: revue «Magazine Littéraire», N 209, juillet-aout 1984, p. 15

779 - صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف 1980، ص88.

780 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوا الزوبعة»، ص18.

781- Roland Barthes: Essais critiques, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1964, p. 15

على يوريديس، لكنها تبقى، حتى في الغناء ذاته، محسوبة سلفاً على فقدان «...» فهي يفقدها لأنه كان يرغب فيها متجاوزاً لما في الغناء من حدود مرصوفة ليكون انفقاده هوبدوره، بيد أنه لا هذه الرغبة، ولا يوريديس المفقودة، ولا حتى أورفيوس المبعثر، أمور ضرورية للغناء نفس ضرورة بلاء الانفساخ الدائم لأي أثر متحف⁷⁸².

إن اسم يوريديس EURYDICE مشتق من الكلمة الإغريقية EURUS، التي تعني "عرض البحر". وكما سيعزّ على أورفيوس تملك امرأة في منعة البحر، في غموضه، وفي لانهاية زرقته، سيتعذر على الأنا الشعرية، الأورفية الهوية، و، بالتالي، على الشاعر تملك إينانا INANNA، التي يفيد اسمها، في السومرية، "ملكة السماء"، أي امرأة مقرونة بتنائي السماء، برحابتها المدوخة، وبازرقاقها المستبد. وإذن في نطاق الكتابة الشعرية لوحدها يصير مباحاً حيازة إينانا، أوجنان، لا فرق، و"إيدن" السومرية في هيئة زرقة وكفى، زرقة طافحة بإشاريتها إلى مجرد فراغ مطلق، مهيب، أو، بالأدق، زرقة متاهية تقول الموت، لا تعد بالحياة:

- الفراغ في المرأة،

كل امرأة غادرة جنان، كل قدح محطم

جنان، والغزالة الطريده، الزلزلة الزرقاء

في النبض، قطار مارق جنان

وعد باذخ⁷⁸³.

ضمن الكتابة الشعرية وليس خارجها يضحى من حق الشعراء توضيب ما يحفل به الواقع من أوجه قهر، ونقص، واشتداد، إيهاامات تملكية، وتصعيدات مخملية، وذلك درءاً لما يطارد هم به الوجود، وسيستمر، من عوز مزمن، أي يغدومتاحاً لهم أن يتفرغوا، كلية، لمحنة أجسم، ألا وهي «تعيين السبل المفضية إلى إمكان نهوض تجربة مع الكلام»⁷⁸⁴، أو، بالأحرى، «إيجاد إمكانية، في إطار ما يتأسس من جوار بين التجربة الشعرية والكلمة، لتجربة مفكرة مع الكلام»⁷⁸⁵، باعتبار الشعر والتفكير يشتغلان باللغة ومن خلالها، في ما يرين على أرواحهم من ضيق وجودي، وفي الشكل الذي يمكن به للكلام الشعري التأمل مغالبته، داخل رقعته المحددة، بل والتعالي عليه، من داخلها دائماً. ومع ذلك ف «أن نكتب مؤداه أن نمتلك اللغة

782- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 229-230

783 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط... في المرأة»، أ. ش، ص 424.

784- Martin Heidegger: Acheminement vers la parole, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1976, p. 145

785- Ibid., p. 172

تحت طائل الافتتان، ثم البقاء، من خلال هذا، وفيه، على صلة بالمجال المطلق، هناك حيث يتحول الشيء من جديد إلى صورة، والصورة، في إحالتها على وجه ما، تصبح مومنة إلى ما لا وجه له، بينما يأخذ شكلها المرسوم فوق الغياب هيئة حضور لا مشكّل لهذا الغياب، يمي انفتاحا كثيفا وخاويا، في آن، على ما يكون ساعة لا يكون للعالم وجود، أو، بالأولى، عندما لا يكون هناك عالم بعد»⁷⁸⁶.

وفي هذا الاتجاه نقول إنها لعنونة دالة، وفاعلة بقوة في المنسقية الرؤياوية للتجربة الشعرية، تلك التي خضعت لها أولى قصائد ديوان «زيارة السيدة السومرية»، ونقصد بها «الإقامة على الأرض». وكنا قد أوضحنا، ضمن المبحث الأول من الفصل الثالث، أن هذا العنوان كان من الوارد أن يحمله الديوان هو أيضا، لولا أن الشاعر رجّح، فيما بعد، إن لم تكن الجهة الناشرة، العنوان المتداول لهذا الديوان، والذي لا حاجة لنا، طبعا، إلى معاودة الحديث عن محموله الميثاقي الوازن، المطروق شأنه في موضع غير هذا. على أن الأكثر دلالة، في هذا الباب، هوشحنة الهجس التي توافرت لهذا العنوان، على وجه التحديد، بالأرض الفعلية، الموعودة، لإقامة الشاعر بعد أن استعصى عليه موافاة الأنا الشعرية، ثانية، بأرضها السومرية المتخيّلة. هذه الأرض هي القصيدة أولا وأخيرا، أولعلها، إن نحن نحرمنا عن الدقة، اللغة الشعرية، لأن «أرض القصيدة لا يمكنها أن تكون سوى اللغة ذاتها»⁷⁸⁷، و«كل فنّ إنما هو في جوهره ضرب من الشعر» وهيدجر هنا إنما يفهم «الشعر» بمعنى واسع، لأنه يترد إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية، فيفهم «الشعر» بمعنى «الإنشاء» أو «الإبداع» أو «الخلق»⁷⁸⁸، لذلك عندما «ينشق العمل الفني» على صورة «عالم» يحاول السيطرة على «الأرض» من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات، فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك «العالم» الذي يريد أن يتجلى ويفتح، وبين تلك «الأرض» التي تميل إلى الاختفاء والتستر»⁷⁸⁹، ومن هنا، و«بواسطة القصائد، أكثر من هذا لربما بواسطة الاستذكار، تتمّ لنا ملامسة العمق الشعري لفضاء الدار»⁷⁹⁰، وما دام الأمر على هذه الشاكلة سيكون رهان الشاعر الجوهري، عبر

786- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 27-28

787- Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'être, Ed. De L'Herne, 1985, p. 115

788 - الدكتور زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة «دراسات جمالية»، ع1، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص271.

789 - نفسه، ص270.

790- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 25

الكتابة، والاستذكار، وهوينكب على سومرة - شعرة محل إقامة الوحيد المتاح، هو التوفيق في مغالبة اللغة، ومدافعة ازورارها، وفي المسافة بين انجلاء سكناه الرمزية، وتفتحها، وبين ضاغط التعمية، والطمس، الذي تصدر عنه اللغة، تتأسس بقعة استثنائية لا محل من غيرها، على طول العالم وعرضه، في مكتته إيواء مخيلته المتبرمة من سائر الإقامات الضحلة، أو، على الأصح، اللاشعرية.

إن شعر الحداثة يجب أن ينظر إليه كـ «موقف» من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد «وضع الإنسان في هذا الوجود»، ولهذا أيضا كانت أداته الوحيدة هي «الرؤيا» التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد⁷⁹¹. وسواء في شعرية الريادة أوفي المشروع الشعري الستيني ستصير الأسطورة إحدى أبرز وسائل البناء الرؤيوي، لكونها تستحث عنصر «الإيمان» الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله⁷⁹²، بل ولأن «الرموز، والأساطير، والطقوس تجلودوما وضع - حدّ الإنسان، وليس ما عدا وضعه التاريخي، وضع - حدّ بمعنى ما يكشفه الإنسان حين وعيه بموقعه في الكون»⁷⁹³. لكن إن كان جيل الرواد قد وجد نفسه مسوقا، لعوامل تاريخية، وسياسية، وإيديولوجية، واجتماعية، وثقافية، إلى مدار الأسطورة الدموزية - التمزوية -، فإن جيل الستينات، وبسبب من اختلاف ظرفيته عن الظرفية الخمسينية، سيلقى وجدانه الرؤيوي، كما سبق أن قلنا، في فضاءات أسطورية مكرسة للدلالات اليأس، والاستحالة، والموت، كأساطير بروميثيوس، ونرسيس، وأورفيوس. في هذا الإطار إذن اندرجت التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر إلى الأفق الرؤيوي الأورفي، المأساوي، الذي سبق وأن انتمت إليه، لغناه الرؤيوي الفاحش، أعمال فكرية وفنية وإبداعية مختلفة⁷⁹⁴.

791 - غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟ دار المعارف، القاهرة 1968، ص 114.

792 - الدكتور أحمد أبوزيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع 3، أكتوبر - نونبر - دجنبر 1985، ص 22.

793- Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 43

794 - منها «الوليمة» لأفلاطون، و«الإنباذة» لفرجيليوس، و«المسوخات» لأوفيدوس. إضافة إلى أعمال مسرحية لكل من لوبي دي فيغا، وتيير كورني، وجان أنوي، وتيسي وليامز. وموسيقية لكل من هايدن، وميلهود، وسترافينسكي، وأيضا جاك أوفباخ، صاحب أوبرا «أورفيوس في الجحيم». وسينمائية لكل من جان كوتكو، ومارسيل كامو. على أن الحقل الشعري الرومنتيكي والحداثي الغربي سيشكل المجال الأرحب لاستثمار الأسطورة الأورفية، مثال هذا ما فعله كل من نوفاليس، وشيلر، وهولدرلين، وشيلي، وفكتور هيجو، وجيرار دي نرفال، وغيوم أبولينير، وجان بول فاليري، وتيير إيمانويل، الذي له ديوان «قبر أورفيوس»، والشاعر اليوناني الحديث أنخيلوس سيكيليانوس، مؤلف ديوان «صوت أورفي»، بحيث «إن صدمة الشاعر، التي كانت

إن مقتضى السيرة الإبداعية ليحتم على الكتابة الشعرية أن تعني، دونما كلل وأورتخاء، بشاغل تقدمها وإلاّ راوحت مكانها، معيدة إنتاج أشكال ورؤيات منهوكة. على أن التقدم لا يمكن أن يتأتى سوى باعتناق مبدأ التجريب الشعري الدؤوب، والتطلع إلى البعيد، الحدودي، من الخبرات الرؤياوية، و«بهذه الكيفية ينال النص بعده الجوهري: أي كونه «ممارسة» تضع موضع مساءلة «الاكتمالات» «الرمزية والمجتمعية» باقتراح «توسلات إجرائية دالة مستجدة»⁷⁹⁵. وعليه فعبّر أخلاقية شعرية تجاوزية لا يقترح الشاعر مجرد نصوص شعرية منقطعة عن الثوابت الإبداعية لشعرية الريادة، وإنما هو يدعو، في نفس الوقت، الإنسان، مستهديا مارتن هايدغر، «إلى تغيير حياته وإلى أن يحيا «على نحو أصيل»، ومن خلال تحقيق وجودنا جوهريا وبالضرورة - باعتباره وجودا نحو الموت - من خلال هذا فحسب يمكن للإنسان أن يعلو على حياته اليومية الضيقة النطاق ليصبح ذاته حتما وليغدو حراً بصورة حقيقية»⁷⁹⁶.

صحيح أن الميثولوجيا العراقية القديمة لم تنتج شخصية أسطورية لها نفس المواصفات التي تتمتع بها شخصية أورفيوس، الإغريقية المنبت⁷⁹⁷، لكن هذا سوف لن يثنيها عن بلورة

متوقعة، بخصوص إقامة جامعة دلفي لا تنقص في شيء من قدره وجبلته أو من مزاجه الديني العميق، هذا الأخير الذي سيخول له اتخاذ ذاته مستودعا للهليلينية بكاملها، والتعبير عنها بواسطة صور مشعة وصافية تدفق جميعها بحبه لليونان.

- Renée Jacquin: Anghélos Sikélianos, une voix orphique, in: Anghélos Sikélianos: Une Voix Orphique, traduit du grec moderne et présenté par Renée Jacquin, coll. Orphée, Ed. La Différence, «Girromagny», 1990, p. 19

هذا طبعاً دون أن نغفل الشاعر راينر ماريا ريلكه الذي سيفرد أحد دواوينه احتفاءً شعرياً، عميقاً ودالاً، منه بالحنة الأورفية الشائقة، وما يقوله، على سبيل التمثيل، في السونية الثالثة عشرة، من ديوانه هذا «سونيتات إلى أورفيوس» - الجزء الثاني -:

- كن دائم الموت في يورديس، وليطفح غناؤنا، اصعد يا !

وليزدد تسبيحنا، اصعد ثانية في القرابة الخالصة !

بين البائدين، هنا، في ملكوت الزوال،

كن بلورا مندقا، مفتتا سلفا يصحبك النغم.

- Rainer Maria Rilke: Oeuvres 2, poésie, Paris, coll. Le Don des Langues, Ed. Seuil, 1972, p. 401

كما يمكننا أن نردف، بالمناسبة، إلى ذكرنا المقدمة النقدية الرصينة التي خص بها الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر كتاب الشاعر السنغالي، ليوبولد سیدار سنغور، «أنطولوجيا الشعر الزنجي والملاغشي الجديد» - 1948 -، والموسومة بـ «أورفيوس الأسود».

795- Julia Kristeva: La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 185

796 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص251.

797 - إلى جانب أورفيوس الإغريقي يشار، لدى قلة من الفلاسفة الإغريق، منهم أفلاطون نفسه، والمؤرخين

شخصيات أسطورية معبرة، في المقام الأول، عن شواغل حضارة بلاد وادي الرافدين، وعن أسسها الكونية الضاغطة، مثل دموزي - تموز -، وغلجامش، وإنكيدو، وناناز.. لذا فإن يقتض الشاعر لتجربته الشعرية أسطورتها المركزية، مع تقصده أن تكون هي الفاعلة في بنية الأسطورة الدموزية - التموزية -، وذلك من خارج دائرة التراث الأسطوري الشرقي، فالظاهر أنه لم يكن يصدد مسلك تبرره مشروعية المثاقفة فحسب، بما هي حق إبداعى وثقافى لا اعتراض عليه، وإنما كان، علاوة على هذا، قيد استرداد قسط من المديونية الثقافية للمموسة التي للشرق على العالم الغربي.

إن أوروبا لم تجلب، مثلاً، من الشرق ما عدا الحروف الأبجدية - الفينيقية -، ورصيدها الدينى اليهودي - المسيحي، بل وجلبت حتى التسمية التي اشتهرت بها بين القارات، ذلك أن أسطورة فينيقية تروي أن الإله «زيوس» حدث وأن خطف «أروبا»، ابنة «آجنور» ملك فينيقيا، عندما كانت تنزهه في أحد الأيام بشاطئ مدينة «صور»، فما كان من أخيها «قدموس» إلا أن سافر للبحث عنها في بلاد الإغريق، لكنه بدلا من القيام بإعادتها إلى موطنها الأصلي سوف يجازي الإغريق على فعلتهم المشينة بأن وهبهم سرّ الكتابة، وابنتى لهم مدينة «طيبة». ورغم أن منهم كانوا، أي الإغريق، يمتلكون أسطورتهم الديونيزوسية، القرية الصلة بأساطير الموت والانبعث الشرقية، فسزاهم يعمدون إلى استلاف الرمز الإلهي المذكور من أسطورة أدونيس وعشروت، الفينيقية، مع إبقائهم على نفس صيغته الاسمى، والتي يفيد شقها الأول، «أدون»، معنى السيد لدى الساميين، ليتقاسم مع كل من «أفروديت»، و«برسيفوني»، أدوار الأسطورة الإغريقية المعروفة.

وفي هذا المضمار جدير بنا أن نشير إلى أنه ولا شاعر، من شعراء الحدائث الغربية، بلغ مبلغ ت. س. إليوت في استرفاد أساطير الموت والانبعث الشرقية، التي وثقها السير جيمس

أيضا، ومن بينهم هيرودوت، إلى أوفيدوس المصري، واسمه الأصلي «تخوت بن آمون» وقد اعتبر إله الحكمة سيما وقد اقترن، في المتخيل الأسطوري المصري القديم، بكونه مبتكر الأبجدية الهيروغليفية. لكن من الجائز إدخال هذا الأمر في إطار ما كان يجري من تبادلات حضارية ومقايضات ثقافية بين مناطق النفوذ الحضاري والثقافي في العالم المتوسطي القديم، ومن غير المستبعد أن يكون قدماء المصريين قد اقتبسوا من الإغريق عقيدتهم الأورفية واتخذوا لها إلهها خاصا في مجمعهم الإلهي، ومع ذلك لم يكن لهذا الاقتباس من أثر حاسم في ممارستهم العقدية، سواء من حيث نسخ ديانتهم الأوزيرية - الموت والانبعث - أو مزاحمة معتقد التوحيد الإلهي الذي شاع بينهم بفضل أخناتون - آمينوفيس الرابع - زوج نفرتيتي. وبالوإضافة من هذا، وفي نفس السياق دائما، تبدو مدينة طيبة اليونانية أحد مظاهر تأثر اليونانيين بالحضارة المصرية القديمة، إذ كانت هناك مدينة بنفس الاسم في مصر، بل وأكثر من هذا يحضر لا اسم المدينة، ولا أبوالهول أيضا، في أسطورة أوديب اليونانية، وذلك بذات الحذايرية التي جاءت من قعدته - ربضته الشهيرة في منطقة الأهرامات، هذا دون القفز على الرواية الأسطورية الأخرى، المثبتة أعلاه، التي تنسب تشييد مدينة طيبة اليونانية إلى قدموس الفينيقي، وهو ما يؤكد على درجة التفاعل بين تلك الأطراف مما قد تلبس معه، أحيانا، بعض الحقائق والمعطيات التاريخية.

فريزر في مصنفه «الغصن الذهبي» - 1890 - . وإنها، حقاً، لفارقة شعرية - ثقافية كبيرة أن يضطر الشعراء الديموزيون - التومزيون - العرب إلى التصالح مع ذاكرتهم الأسطورية الشرقية واكتشاف رموزها، كدموزي - تموز -، وأدونيس، وبعل، وأوزيريس، توسطاب «فيلباس»، الذي يمثل «الابن الحق للمياه العميقة» في قصيدة «الأرض الخراب»، وبما أن التاريخ لا يعدم انطباقاته وصدفه الماكرة فإنه لأمر بالغ الدلالة أن يقوم، أي التاريخ، بخلق توافقاته الحديثة والمكانية الرمزية.

فاليوت وهويحث لغرب، قوّضته الحرب العالمية الأولى، عن إله أسطوري شرقي يعيد إلى أوصاله حيويتها الإيمانية والقيمية لم يتوان عن استثمار الأسطورة الأدونيسية، الفينيقية. أمّا حسب الشيخ جعفر، وهويحزّي لشرق، أتخمته الأمانى والبشارات التاريخية الوردية، عن إله يرجع به إلى جادة وضعه المحجوز، الميؤوس منه، فلم يلق، لتشخيص هذا الموقف، أفضل من أسطورة أورفيوس الإغريقية. في حالة اليوت كان التاريخ سباقاً إلى تهجير عبد الرحمن الداخل، الحفيد الأموي - الشرقي، البعيد، لدموزي - تموز -، وأدونيس، وبعل، وأوزيريس، الفارّ من بطش إخوته - أعدائه العباسيين، صوب تلك البقعة في أوروبا، المسماة أندلسا، كيما يجري في شرايين غرب قروسطوي، ظلامي، دماء تمدّن كوني يعتبر نسيج وحده⁷⁹⁸، أفليست طليطلة، مصهرة الأعراق والذهنيات والألسن، لونا من بابل حنيدة. وفي حالة حسب الشيخ جعفر فإن الميتة الرمزية التي ستعدها التجربة الشعرية لأورفيوس الإغريقي في التربة الشرقية، السومرية تحديداً، إن هي إلا المعادل التخيلي للميتة الباذخة التي لقيها الإسكندر المقدوني داخل أسوار بابل، بالذات، عام 324 ق. م. فعلى ما كانت عليه اليونان من مجد فإن الفاتح الكبير سوف يستبد به الحلم يونان في عظمة بابل، وفارس - ومصر القديمة، يونان جديدة بمجال أرضي متراحب يفوق رقعتها الأرضية، سواء تلك الملمومة في أحد أركان شبه جزيرة البلقان أو الأخرى المنتشرة عبر كمشة من الجزر التي يتشكّل منها أرخبيل بحر إيجه.

798 - من هذه الزاوية العميقة كان تناول أدونيس، مثلاً، لهذه الشخصية التاريخية - الرمزية، ذلك أن عبد الرحمن الداخل إن كان قد خلف من ورائه، في الشرق، ملكاً أمويّاً زائلاً فهو لن يلبث أن يبتعته، قويا ومشعاً، في مهجره الإسباني، وفي هذا يقول:

- مملكتي في الضوء
والأرض باب البيت
كان ينادي، به. مع الهواء
يحمل من كل فضاء عرق
يسج للغرب رداء الشرق.
- تحولات الصقر، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، ط2، أكتوبر 1971، ص 104-103.

وفي أثناء ركضه⁷⁹⁹ في الأصقاع الآسوية المترامية، ركض جده العريق آخيل، أحد أبطال حرب طروادة، كان التاريخ، من جانبه، مزمعا على أن ينطفئ كيانه البطولي الفذ في بابل، وليس في غيرها من مدائن فارس أو الهند التي آلت إلى إمبراطوريته، علما بأن الحمى التي ألمت به، من إجهاده لبدنه، قبل أن يعود ثانية إلى بابل، التي كان قد فتحها عام 330 ق. م، لم تشأ إلا أن تمهله حتى يبلغ أرضا كان هو من غرس آخر مسمار تاريخي في نعش حضارتها الراقية، أرضا أماتها ثم مات فيها، منشئا، على هذا النحو، وعلى «عيد التاريخ، نفس الموت المركب الذي اقترفه أورفيوس، في فضاء التجربة الشعرية، في حق إينانا - «إيدن» السومرية، ثم في حق ذاته المكلومة.

799 - في هذا المنحى، وانطلاقا من المعنى المأساوي العميق الذي يفيض من ركض من هذا النوع، سيكون استنهاض الشاعر اليوناني الحديث جورج سيفيريس، انكاء على استعارية الإبحار، للجروح والندوب الأليمة التي سيخلفها جري أبطال اليونان، الأسطوريين والتاريخيين، تجاه عظمة ليس بمقدورها التغطية على ضروب المحن والمكابدات، التي كان لليونانيين منها نصيب أوفر في كافة العصور، بل والتي ما انفكت تخالط حتى راهنهم التاريخي الذي يشعرون بأنهم لا يستحقونه، فهو يقول في قصيدة تحمل عنوان «البحارة الضائعون»:

- مررنا بالخلجان وبالجزر والبحار

التي تقود إلى بحار

سمعنا النساء يبكين ضياع الأطفال

سمعناهن يبحن عن الإسكندر العظيم

عن أمجاد دفنت في آسيا

وقفنا عند شواطئ أثقلت هواءها

عطور الليل

وذكرى سعادة أولى

ولم ينته السفر

روحنا صارت من خشب المجدف

وعن ماذا نبحت في هذا الرحيل.

- مختارات من الشعر اليوناني الحديث، نقلتها إلى العربية رنا قباني، مجلة «الكرمل»، ع1، شتاء 1981، ص-206

على سبيل الختم

مشمولا إذن بجريرة قتل الأب، التي اقترفها جيل شعري برمته، ومتملكا القصيدة، كأمومة ومسقط رأس رمزين، سيتفرغ حسب الشيخ جعفر لترسيم مساره الشعري المنقطع عن الإرث الريادي، مستثمرا حساسيته الرهيفة، كشاعر حقيقي، وثقافته الرصينة، الواسعة، باعتباره شاعرا مسؤولا يقدر أهمية إغناء المعرفة الشعرية بشار مختلف المعارف والفنون. أكيد أن بدايته الشعرية، مثل ما يسري على بدايات كل شعراء جيله، ستظل مرتبطة بأساسيات البناء الشعري في هذا الموروث، وتحديدًا بالخواص الأسلوبية للجملة الشعرية عند كل من بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وهو معطى يلازم أي فعل قطيعي كان، إذ ريشما تتحقق القطيعة، متماسكة وتامة، تأخذ في نشأتها المتمهلة داخل الموروث المزمع على أطراحه، وذلك انسجاما مع مقتضى تطور الظواهر لا العلمية، ولا الثقافية، ولا الإبداعية، وتجاوبا مع آلية تقدمها. على أن القطيعة، وهي هنا شعرية، يتوقف تماسكها وتماها على نجاح المغايرة الأسلوبية، ونضوج البديل البنائي، ثم على تسلح الشاعر بوعي شعري طليعي يوجه فعله القطيعي ويجذره، بحيث «لا يصبح الأسلوب «الإنسان» تماما إلا بالوعي الصارم»⁸⁰⁰، بل لربما حقّ قولنا بأن «التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح»⁸⁰¹ في مرات عديدة.

إن نجاعة هذا الوعي ستظهر، على نحو ما رأينا في أثناء تحليلنا للمتن الشعري المدرّوس، في الكيفية التي سيسلكها الشاعر في الانفصال عن مدار التعبير الشعري الغنائي -

800 - ر. أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطليبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 296.

801 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 238.

البسيط، إذ من خلال استراتيجية تجريبية تغطي أصعدة اللغة، والتركيب، والإيقاع، والتخيل، والتوازي النصي، ثم التناص، استطاع المتن أن ينتج ما اصطالحنا عليه بالجملة الشعرية الدرامية - المركبة، المنقطعة عن ماضيها الشعري الغنائي - البسيط، ذلك الماضي الذي فيه تخلقت نوياتها الأسلوبية التي سيتعهدا التجريب بالإغناء، والإنضاج، والتدريج، والتفعيل، تجاوبا مع سيرورة الإنتاج الدلالي، واتساقا مع إوالية العنصر الرؤيائي. وهكذا سيوفق الشاعر إلى بلورة جملة شعرية تحمل دمغته الأسلوبية الخاصة، ليست منقطعة فقط عن جملة الرواد الشعرية، بل ولها من الكفاية الأدائية ما يسمح لها حتى بالحضور، إن علنيا أو إضمارا، لا فرق، وذلك على سبيل التأثير، في نصوص بعض الرواد، وبعض المجاليلين له، وفي نصوص شريحة عريضة من الشعراء، سواء العراقيين أو العرب، ممن سيصنفون كسبعينيين، وخاصة طريقتها في بناء الأزمنة والفضاءات والضمائر والسرود، وفي استغلال تقنية التدوير، وكذلك ما يهّم نسج الموضوعات والآخيلة.

إن «الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا»⁸⁰². ومّا لاشك فيه أن جملة شعرية على هذا القدر من الأعمال والثراء والحيوية تبقى الأداة التعبيرية لشاعر قلنا في حقه، قبل برهه، إنه مفطور على حساسية رقيقة، نادرة، مستحبة، على كل حال، لدى جميع الشعراء الحقيقيين إن هي واكبتها سعة الاطلاع المعرفي والإبداعي. فشاعر مثله يحمل الشعر كعب كتابي - وجودي لم تكن لينظلي على روحه الحاملة، الحزينة، والمغترية، خداع الوقائع والتواريخ، لأن منطق جريانها منطق يجافي سؤال الشعر، وجنون الذات الكاتبة، و«عندما يقف الناقد أمام شعر حسب الشيخ جعفر تذهله حقيقة غريبة هي أن معظم قصائد الشاعر يدور حول تجربة شخصية واحدة لدرجة أننا لا نلمح في أشعاره أصداء الأحداث الكبيرة لعصرنا. فكل شيء ينبع من نزيف تجربته الشخصية هذه. ويدولي أن حساسية الشاعر الخاصة وحدة هذه التجربة لم تمكنه من التعامل الواسع مع التجارب الاجتماعية والحضارية الأخرى، فقد كانت الحياة المعاصرة تدهشه وترعبه في آن واحد»⁸⁰³. إن طهرانيته الشيوعية سوف لن تغريه، بتاتا، بالوثوق في أيما التماعة واعدة قد تنفرج عنها هذه الوقائع وتلك التواريخ لأن حلمه الإيديولوجي لهومن جنس حلمه الشعري، كلاهما بعيد المنال، متعذر التحقق. «كانت ثورة تموز الأولى قد قامت،

802 - د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982، ص 68.

803 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص 251.

فوجد الأيدي ممدودة له لإكمال دراسته فسافر إلى موسكو ليدرس الأدب في معهد غوركي «...» وفي موسكو سمع وقرأ ما حدث في العراق، وفي موسكو شُكِّلت السنوات الأولى من الستينات مادة لقلق، رَجَباً أسمىه قلق الشاعر إزاء مخاوف المستقبل، فعاد في أواسط الستينات وهو محمّل بكل ما تعتلج به نفس مثقف قلقه⁸⁰⁴.

إنه، هو الشيوعي القحّ، لم يحدث أن استمالته، في إبان مقامه الطلابي بموسكو، الواجهة الزائفة للاشتراكية. فلقد كان هناك خلال الفترة البرجنتية، الفترة المزهرة للدولة السوفياتية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، غير أنه لم يتورط، إطلاقاً، في أيّ تهليل شعري لمكاسب ثورة أكتوبر المجتمعية والاقتصادية.. في تمجيد النموذج الاشتراكي وذمّ الإمبريالية وشراسة الرأسمال.. في امتداح لينين وراثاً ضحايا معركة ستالينغراد الملحمية.. في الفخر بالعقل الاشتراكي الذي ابتكر القنبلة الذرية وأطلق صاروخ «سبوتنيك» إلى عنان السماء.. وهو ما قامت به، فعلاً، ثلّة من الشعراء العرب المعاصرين، بمناسبة مرورها إمّا حياتياً أو شعرياً، بالواقع السوفياتي، كعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وكمال عبد الحليم، وعبد الرحمن الخميسي - الحاصل على جائزة لينين للسلام -، ومعين بسيسو، وتاج السر الحسن، وجيلي عبد الرحمن..

وفي المقابل فحتى وهو يحفظ لشعره هذه المسافة الصائبة عن أمور تدخل في نطاق الوقائعية والتأريخية لن يلود برحاب الطبيعة الروسية، نظير ما فعل الشاعر المهجري، ميخائيل نعيمة، في قصيدته، «النهر المتجمد»، مثلاً. وإذ عزفت مخيلته عن هذه الجوانب فإن انشدادها سيكون، أولاً وقبل كل شيء، إلى ما هو شعري في هذه الأرض، إلى تحتها اللامرئي، وإلى ما يختلج في الساحات، والشوارع، والأزقة.. في الفنادق، والمطاعم، والمقاهي، والحانات.. في المسارح، ودور السينما، وقاعات العروض الموسيقية، والمتاحف، والجامعات.. من أجساد أنثوية طرية وفاتنة⁸⁰⁵.. من وقائع وتواريخ دفينّة.. أو، بالأحرى، إلى ما يمكن أن تشي به الغرف، والرّدّهات، والأركان الخبيثة، من مباهج واغتيابات.. من ندوب وتكدّرات.. وبكلمة جامعة من فراديس وعوالم سفلى. ولكي يلتقط الروح الجوهرية للشعب الروسي راح يقرأ أشعار

804 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 318.

805 - في الكتاب الذي دوّن فيه الشاعر يومياته الروسية، ألا وهو «رماد الدرويش»، سيبلغ عدد النساء الروسيات اللواتي ارتبط بهن، في علائق غرامية وثيقة أو عرضية، حوالي ست وأربعين امرأة. وعلى ارتفاع هذا الرقم فإن دلالة لا يجب أن تأخذ منحى شيقاً دونجوانياً، رخصاً، بقدر ما يلزم قراءتها كنوع من سفر رمزي، لا يكل، في الأجساد والأرواح الأنثوية تقصياً لامرأة كونية في بهاء إينانا السومرية وكمالها.

ألكسندر بوشكين، وروايات فيدور دوستوفسكي⁸⁰⁶، مثلما انحاز إلى كل أولئك المبدعين المتألفين ممن فاقمت الثورة الاشتراكية مواعجهم، وأطاحت بآمالهم، بل ودمرتهم أسوأ تدمير، كالكسندر بلوك⁸⁰⁷، وسيرغي يسنين⁸⁰⁸، وفلاديمير ماياكوفسكي، وأنا أخماتوفا، ومارينا تسفيتايفا.. الحاملة أرواحهم الحزينة، والمغتربة، مثل روحه.

لهذا سوف لن نبالغ في شيء إن نحن قلنا ألا أحد من الشعراء العرب المعاصرين استطاع أن يدرأ عن مخيلته ضغوط الواقع الاشتراكي السوفياتي، وهو في وضعية تماس مباشر معه، سوى حسب الشيخ جعفر، بحيث يعتبر الوحيد الذي غالب هذه الضغوط، بل إنه سيوفق إلى إفراغ الواقع المذكور من أثاثه الإيديولوجي الزائل، وإدماج روسيا الصميمة، أرضا وبشرا وثقافة، في الفضاء الرؤياوي لتجربته الشعرية.

على أن نفس الاحتراز سيلازمه، عندما رجع إلى بلده العراق، تجاه ثورة 1968 البعثية،

806 - «إن لك خطي امرأة من عصر آخر، وحول وجهك وقامتك هذه الظلال الغريبة.. وكأنك تسيرين في مدن دستوفسكي».

- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد 1986، ص 290.

807 - «كانت هديتها لي مجلدا قديما ما زلت أحتفظ به: أعمال ألكسندر بلوك في طبعة نادرة. وكان ابتهاجي به كبيرا به».

- نفسه، ص 211.

808 - «أعود من شارع غوركي، فرحا، بنسخة نادرة أوقديمة عثرت عليها، صدفة، في مكتبة: أوراق العشب لويتن.. قصائد غوته.. أعمال بايرون.. أو مجموعة أعمال يسنين النافذة منذ عامين».

- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد 1986، ص 71.

وَمَا لَا يخلو من دلالة أيضا، في هذا السياق، أن يقرّ الشاعر قائلا: «كنت مرهقا بمراجعة الاقتصاد السياسي، وغالبا ما أنسى منه كل ما أقرأه بعد يومين، فكانت لنا تضحك ساخرة معاشة، كانت الفلسفة أقرب إليّ بكثير. كنت أقرأ محاورات أفلاطون مترغا».

- نفسه، ص 321.

ثم أن يشير إلى ما كان من قراءته لجملة أعمال مصنفة، من المنظور الواقعي الاشتراكي، في خانة الأدب البرجوازي المنحط والمائع، كأعمال الروائي الفرنسي مارسيل بروس، على سبيل التمثيل. «كنت قد استعرت «الزمن الضائع» من صديقي علي الأذربيجاني. وكان مترجما في ستة مجلدات. كنت أقرأ طوال النهار، وأعود لأقرأ في الليل».

- نفسه، ص 182.

هذا بالإضافة إلى ثباته وقتا لشعر أبي نواس، القريب إلى روحه التي لم تنل منها إغراءات واقعه الجديد:

- سأترجم لك أبياتا لشاعرنا أبي نواس، كان مبتلى بحب صبية عنيدة وساحرة مثلك.. اسمها جنان.

- جنان! ماذا تعني بـ«لغتكم من فضلك»؟

- تعني الرياض أوالتعيم.. إذا شئت.

- اسم جميل.

- نفسه، ص 25.

وذلك على الرغم من كونها تعنيه، بصفته مواطناً ومثقفاً عراقياً، أكثر مما تعنيه الثورة البلشفية. «وكما تمنى ناظم حكمت لعبد الوهاب البياتي أن يغني الفرح في قصائده بعد أن تحرّر شعبنا بعد ثورة الرابع عشر من تموز 1958... أتمنى أن يغني حسب الشيخ جعفر فرح الإنسان عبر مكاسبه على الأرض بعد إعلان الجبهة الوطنية والقومية التقدمية في العراق في السابع عشر من تموز عام 1973، وانتصار معركة التأميم والصمود وإنجاز الحادي عشر من آذار... ومع أن التمني يظل في حدود «التمني» إن لم يقترن بفعل لكني أحس أن حسب الشيخ جعفر لا تستطيع بنية المجتمع الجديد تغيير طبيعته الآن، والفرح الذي نتمنى متروك تحقيقه للمستقبل»⁸⁰⁹.

وبالفعل فلن يكون بمقدور الغيلان الثوري الذي خيم على وطنه، انطلاقاً من أواخر الستينات، ولا البلاغة الشعارية التي أطرته، إكراه الشاعر على الانتساب، شعرياً، إلى دينامية مجتمعية وتاريخية كان يراها آيلة، إن عاجلاً أو آجلاً، شأنها شأن جميع الانقلابات الثورية التي عرفها التاريخ الإنساني إلى نقطة الارتكاس والثبات، وذلك بأثر من خلفيتها البراغمية اللاجئة. إن الشعر تحرير تام للخيال، واستغراق رؤياوي بعيد الغور، شاغله الأساسي هو ما يتخفى وراء الخصائص السياسي والاجتماعي من ثقب، وفراغات، في المعيش الإنساني، بحيث «لا تبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكوّنة لمأساة البشرية، وإنما تشابك في جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليشتمل على الكون بأسره، كما يتجاوز مراة الأحداث «التاريخية» السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث اللانهائي في أزمة الإنسان والعالم»⁸¹⁰.

من هذه الزاوية إذن يستقيم الاحتياج إلى طزاجة المناخات الأسطورية، وثراء إيهاماتها وتكثيفاتها، وممكناتها الترميزية العديدة. فالأسطورة وظيفتها، في حالة الشاعر، تأمين ولائه الروحي لقيم جوهرية تعمل الوقائع والتواريخ، يقينا، على تتييسه، بالمرّة، من التفكير فيها. ولأنها، في حالته دائماً، اختيار شعري جازم، لا بدّخ مثقفي مفتعل، فهو سيخصّها، من حيث التمثل الشعري، بمنتهى ما تستوجه من جدّ وعمق بنائين، أي أنه سيركز عنايته على «كتابة القصيدة المتكاملة التي تكون الأسطورة لحمتها وسداها، والتي ستبرز وظيفتها على مستويين: الأول بنائي فني، والثاني موضوعي يربط بين عالم الأساطير والواقع المعاصر»⁸¹¹.

809 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص 441.

810 - غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟ دار المعارف، القاهرة 1968، ص 175.

811 - د. محسن إطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986، ص 129.

فلئن كان التاريخ قد بدأ مع سومر فإن خاتمته ستكون في سومر أيضاً، إذ مع خراب أور اندثرت، وإلى الأبد، تلك الفرصة الكونية النادرة التي مكّنت الإنسانية من ارتقاء وجودي برزت به الآلهة. وما دام الأمر كذلك فلا مناص من الولاء الروحي المكين لذلك الزمن، المتباعد، الذي هوزمن أسطوري، ثراؤه من أسطوريته تلك التي أتاحت للإنسان أن يحيا سواء بذهنه، أوبوجدانه، أوبحواسه، تلقائيا، في فيض القداسة الذي كان يغمر العالم. إن تشذرات الواقع، وصنوف الضحالة التي يصدر عنها التاريخ، إن هي إلا المخلفات الشائنة للانحطاط الكوني الذريع الذي دخلت فيه الإنسانية يوم انهذت أور، المدينة - الرمز، بل ويمكن النجاة الروحية الأخير.

لذلك، ومن أجل بلورة إيهام شعري بالسقوط الرمزي للكائن الإنساني، وفي نفس الآن بانتفاء إمكانية استرجاع الحياة لجودتها الروحية الماضية، كان على الشاعر أن ينكب، انكبابا شعريا عميقا، على أسطورتين اثنتين، أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، الأولى من حيث اتصال مجاريها وحيثياتها بالزمن الأسطوري السومري، وبامتلائه الفردوسي، أما الثانية فمن زاوية إشاريتها إلى زمن أسطوري إغريقي رديف، وإلى ما كان من بهائه الإلهي. وباعتبار الأسطورة الإغريقية تبدد أي أمل في ملاقة هذا الزمن وتملكه، فقد استدعى اليأس الرؤياوي المطلق، بسبب من انحياز الشاعر، البديهي، إلى أورفيوس، بدلا من دموزي، أن تلتف الأسطورة الإغريقية حول نظيرتها السومرية فنصنع لإينانا نفس المصير التراجيدي الذي سبق وأن هيأته ليوريديس، وتفتي، هكذا، بالموت النهائي للتاريخ. فهذا الأخير مستودع سومر وبموتها، أي إينانا، لحقه الموت هو الآخر، أما ما يعاش منذ اللحظة التي تخربت فيها أور فهو مسخ التاريخ لا أصالته. وبالطبع فإن انكباب الشاعر على هذا الأمر سيتسم بالشمولية، بحيث سيطول عناصر اللغة، والتركيب، والتزمين، والتفضية، والتخييل، والموازاة النصية، والتناص، بما يجعل، من جهة، الاشتغال الأسطوري جزءا لا يتجزأ من الاشتغال الشعري، وبما يوفر، من جهة أخرى، للأسطورة الأورفية سريانها القوي في أنسجة الأسطورة الدموزية، ويشدد، بالتالي، من قبضة تحكمها الرؤياوي في فضاء التجربة الشعرية.

همّ جوهرى بهذا الحجم، له مسوح أسطوري، هو ما عملت، إذن، التجربة الشعرية على استنهاضه مقولا رؤياويا متلبسا باقتضاءات التلفظ الشعري، ومتفاعلا مع نواظمه البنائية، والنصية، والتخييلية، والدلالية. و«من الطبيعي أن ما يؤخذ بالاعتبار في عملية الخلق الأدبي هو ما أنجزه الشاعر لا ذلك الذي حاوله ولكنه لم يستطع تحقيقه. إننا نتعامل مع القصيدة الشعرية بمقدار ما تطرحه أمامنا، وهذا لا يعني إطلاقا أننا نستبعد الشاعر في عملية تفسير الخلق الأدبي:

فأي معنى لقصيدة يمكن قبوله إذا أمكن الافتراض أن قصيدة شعرية ما لم تنبثق عن روح شاعر ما؟ إن كل قصيدة بناء فني واع، وبهذا فقد تفهم بشكل أفضل وقد يستمتع بها أكثر إذا استطاع القارئ أن يضع يده على النية الحقيقية التي من أجلها ألّفت القصيدة. والذي يقودنا لإدراك هذه النية «أو القصد» هو ما نراه ماثلاً أمامنا في القصيدة⁸¹². ولا شك في أن ما قمنا به من تحليلات، وباشرنا به من اقتربات، مسّت مختلف مستويات التجربة الشعرية، كان يرمي، أساساً، إلى حصر أوجه المثل الشعرية للهمّ الجوهري المذكور، واختبار نجاعة ملموسيته من عدمها، أي تقرّي روح الشاعر، أو، على الأصح، مقصديته، داخل الفعل الشعري، وفي نطاق محابته. وما دما قد اجتزنا هذا الشوط فإن صدورنا عن مبدأ أولوية النص لا يجب أن يصدّنا، نهائياً، عن الاستئناس، خصوصاً ونحن على أهبة إقبال هذه الدراسة، بانتواءات الشاعر ومراميه، على نحو ما فعلناه، وإن لماماً، خلال مبحثي الفصل الثالث على وجه التحديد، الشيء الذي لا يخلو من مردود موازنة - نصي مفيد، بكيفية أوبأخرى، في تنوير التجربة وتحليلة اكتشافاتها.

وفي هذا المنحى نقول إن «الجمال الذي يركز عليه الشاعر في دواوينه وتعليقاته وأحاديثه أشبه ما يكون بالخلاصة الحياتية للشاعر وقد وجدها تمتاز بفرح كوني أسر، ينبثق من كهوف الأرض وأوكارها ويختلط بالحياة اليومية المشبعة بكل انعطافات، ثم الارتفاع به إلى السماء العالية، بحيث لا تغدو تشكيلاته بعيدة كل البعد - فيضيع الزمن والتاريخ فيها - كما لا تصبح في متناول اليد. وكأني بالشاعر وهو يصنع صوره أو مثاله الشعري من وحل الواقع وأطيانه يطلقه بعد أن يقترب من الكمال إلى الفضاء القريب فيغدو غيمة أو خيمة، دخاناً أو مطراً»⁸¹³. فالجمال يقوم عنده مقام اعتقاد رؤياوي لا يمكن للشعر أن يتصوّر من دون، والمرأة هي قرينة هذا الجمال⁸¹⁴، وعتبة الشاعر إلى أفقه المتناهي، الهارب، لذا ليس من الغرابة في شيء

812 - أمادو ألونسو: التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية، ترجمة: علي الشرع، مجلة «المهد»، س1، ع4-3، صيف - خريف 1984، ص52.

813 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص316.

814-1 «...» «الأساس، عمقياً، هو حقيقة الشعر في بحثه الدائم عن الجمال المطلق. وقد يكون الشعر، في الأخير، محاولة للقبض على ملمح من ملامح الجمال المطلق. لكن ماذا استطاع الشعر أن يفعل حتى اليوم؟ إنه لم يستطع - ولن يستطيع - إلا المحاولة. ومن هنا يمكننا أن نفهم بأس الشعراء أو أي باحث عن الجمال المطلق. سن: ماذا تعني بالجمال المطلق؟

ج: هو الإحساس العميق الذي يوجه الشاعر صوب الجمال المتجسد في الطبيعة أو في المرأة، أي أن فكرة الجمال المطلق تنمّص امرأة، وليس الشعر إلا محاولة للاقترب من هذا الجمال «...» كان الشاعر، وسيظل، وحيداً، ليس بين الناس فقط، وإنما أمام نفسه أيضاً. إن أشياء هذا العالم غريبة عن روح الشاعر، ولعل المرأة هي الصورة الوحيدة التي تقرب الشاعر من حلمه الأبدي للقبض على الجمال المطلق».

- حسب الشيخ جعفر يكتّر صمته الدهري، حاوره: جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27

يوليو 1984، ص 55.

814-2 - أهذه السيدة الشابة ابتك ؟

- أجل هي ابنتي.

- ما اسمها من فضلك ؟

- اسمها لاريسا. لماذا لا تسألها هي ؟

كانت تبسم بلطف. أما ابنتها فكانت تحدجني في غموض.

- كيف يمكنك أن أسألها ؟ هذه سيدة لا ترى إلا في حلم. وأنا الآن كالحالم ويختل لي أنها ستختفي حالما أفلق سكونها بكلمة.. تماما كما يختفي الحلم حين نصحو فجأة.. ما هي إلا طيف أورؤيا.

- أؤكد لك أنها امرأة كغيرها. وليست طيفا.

- كغيرها ؟ كلا. ما هي إلا سيدة من القرن التاسع عشر. لا نراها إلا حاليين.. أوفي قصائد الشعراء ولوحات الفنانين.

- من القرن التاسع عشر ؟ كيف ؟

- أترين خطوها الطائف، والظلال المحيطة بوجهها ؟

- أتذكرك بامرأة ما ؟

- أجل.. بغريبة بلوك.

- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد 1986، ص 288.

814-3 - وما هذه التقطية الرائعة بين حاجيك ؟

- أنا هكذا.

- فعلا، لم يخلق حاجباك إلا ليقبضا تقطية.. تكاد تقتلعني اقتلاعا عن الأرض، وتلقي بي فوق هشيم الأسئلة الجمالية كلها.

- نفسه، ص 311.

814-4 «إني أتذكر، الآن، وجهها روسيا معينا، وجه أستاذة شابة كنت أطلع إلى قوامها ووجهها البديعين طيلة عامين، ولم أنفقه بحرف واحد، على الرغم من أنها أتاحت لي أن أتقرب إليها، بل وتقربت هي إليّ.

ذات يوم كنت في القاعة الدراسية التي تخص طلبة آخرين، وأقبلت هي كي تلقي محاضرتها، فأبعدتني، مازحة، عن الغرفة، وأغلقت الباب. غير أنني، مازحا أيضا، فتحت الباب قليلا، فجاءت إليّ وأخرجت وجهها فقط من الشق، وشددتني إليها بنظرة عميقة طويلة أحسست معها أننا غدونا كائنا واحدا. لم يعد ثمة رجل وامرأة، إنما كان هناك كائن فرد هو أنا وهي، كما أحسست أنها تقول لي، في تلك اللحظة، خذني إلى أي جهة تريد، وافعل بي ما تشاء، اقتلني.

هذا ما أدعوه اللحظة الروحية الضائعة».

- الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ل «الوسط»: القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع 299، 20 أكتوبر 1997، ص 51.

814-5 ولعلها مفارقة لافتة، على قدر ما هي موجهة، تكشف عنها السيرة العاطفية للشاعر، ذلك أنه سيجد، بمناسبة عودته إلى الاتحاد السوفياتي، في مهمة صحفية أواخر عام 1989، عشيقاته الروسيات الشقراوات وقد شخن، وترهّلن، هن اللواتي كنّ، خلال الستينات، قوامات أنثوية ممشوقة وأرواحا مشتعلة حباً ورغبة:

«أتدري ؟ إنك لم تتغير كثيرا.

- وأنت لم تتغيري أيما تغيير !

- أنا ؟ كلا.. أنا الآن في الثامنة والخمسين.

- أبدا. لي أنا هي لي أنا. أتذكرين حين قلت لك: إنك لن تتغيري بعد أكثر من عشرين عاما ؟ وها نحن بعد أكثر من عشرين عاما. وأنت ما زلت مثلما التقيت أول مرة في الحافلة.

- هذا ما يخلّ إليك».

أن تواجهنا التجربة الشعرية بإلحاحها المتشدد على رمزية المرأة.

فليس الأمر من قبيل تغزل الشعراء العرب القدامى، أو كما لو أنه نوع من التلغف بهيام الرومنتيكيين العرب، بل إن الأنوثة لديه، بصفتها كينونة رحيمة ملغزة، هي المجال الموضوعاتي الأليق للشعر الذي يحمل على عاتقه كبريات الأسئلة الوجودية وأشققها: تيبس الحياة، وحشتها، وبشاعتها، ومن خلال رمزيتها يستعان، بكل تأكيد، على تشخيص الشرخ الفادح للكينونة، بمعنى فظاعة ذلك المنقلب الوجودي الذي عرفه الإنسان منذ أن كفّ العالم عن أن يستمر جميلاً، أمومياً.

إن الخيال الأسطوري وهو يوضع، سواء إينانا أو يورديس، في تلك النقطة الحادة التي تتقاطع عندها كل من سلطة الحياة وسلطة الموت فإنما هو يوضف على الأنوثة أهليتها الكونية التي لا يمكن أن ينازعها فيها شيء آخر، بحيث على قدر ما هي تبتعث صورة عالم جميل، جماله من جمالها، كما في الأسطورة السومرية، يصير موتها، في الآن ذاته، ضرباً من الإماتة لعالم جميل، يساويها جمالاً، على نحو ما تذهب إليه الأسطورة الإغريقية.

وعليه فإن موت الجمال الأنثوي، متبوعاً بموت «إيدن» السومرية، هو ما تجترحه التجربة الشعرية بديلاً رؤيائياً منقطعاً، انقطاعاً بنائياً، ونصياً، وتخيلاً، ودلالياً، عن الرؤيا الديموزية - التوموزية -، وعن مشروطها الشعري. فالجدة الرؤيائية غير منفصلة، البتة، عن الجدة الشعرية، وبطبيعة الأمر «لا يمكن أن نتظر شعراً جديداً من شاعر لم يكن جديداً جدّة حقيقية، وليس لهذه الجدة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤياً خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤياً تجذّده من الداخل، وتجعل من عمله الشعري، أو مجموع كتاباته الشعرية، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، شديد الفاعلية»⁸¹⁵.

أخيراً نقول إن الفترات التي يطبعها انحسار المجتمعات «في نوع من الانسداد التاريخي لا تحجز لأدبها، وبامتياز، إلا السؤال الأوديبّي: «من أكون؟»⁸¹⁶، وإلى يومنا لا

- حسب الشيخ جعفر: الربيع تمحو والرمال تتذكر، «مقاطع من رحلة إلى موسكو في نهاية العام 1989»، مجلة «المدى»، س 4، ع 13، 1996، ص 109-108.

قلنا مفارقة لأن الشاعر سوف لن يقف، بالمناسبة، سوى على الذبول الأنثوي لعشيقاته، ولينا واحدة منهن، أي على مآتهن الرمزي، وإنما سيتأتى له أن يعاين كذلك، وعن كُتب، مقدمات سقوط صرح الدولة السوفياتية وتلاشي أسباب هويتها الاشتراكية، وكأنما هو تصميم من التاريخ على أن يواجه الشاعر العائد إلى موسكو، وقد غاب عنها لسنوات، بنفس السيناريو، المتخيل، القائم في رحاب تجربته الشعرية: موت إينانا مضافاً إليه تبدد العالم.

815 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حادثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1987، ص 5.

يزال «التأثير المأساوي الفائق، الصادر باستمرار عن مأساة سوفوكليس، متصلاً بتعلق أوديب، من غير علم منه، بتحقيق أمنيّتين تكتنفان كل طفل ذكر، وتستبدان، رغماً من تناسيهما، بلاشعوره: قتل الأب وضمان التملك الغريزي للأُم»⁸¹⁷. لهذا، وحتى يعرف جيل الستينات من يكون، سيتوجب عليه أن يزيح من الطريق المؤدية إلى القصيدة كل الآباء الشعريين الذين قد يحولون بينه وبين تملكه الفعلي لهويته الشعرية المستقلة. ولأن السياب يكشف هذه الأبوة الرمزية أبلغ تكثيف، لاعتبارات أفضنا في تحليلها، فإن الانقطاع عن تراثه الشعري، وتلقاها عن شعرية الريادة بأكملها، معناه إخلاء الطريق صوب القصيدة، بما هي أُم ومسقط رأس، كما جوكست، الأُم، وطيبة، المدينة، في الموقف الأدويي الأسطوري، وبجيازة الاثنين كليهما تنبثق الجدارة الشعرية، و، بالتالي، سلطة شعرية جديدة هي سلطة الأبناء، البديلة لسلطة الآباء. ففي الأسطورة الأوديبية «ينهض الملك كموضوعة على جانب من الخصوبة...» يشهد عليها انتصار الملك الشاب على الملك العجوز، وأولى من ذلك، ربّما، اقتداره على قهر الوحش، والخلافة على العرش تلوح كبرهان، وتفوق، في الآن ذاته، لعضو العائلة والمواطن⁸¹⁸.

هكذا، ومع حلول عقد السبعينات سيؤخذ في تداول مسألة الخلافة الشعرية العراقية، ولا العربية، في عقد السبعينات، وقد كان القصد من استحضارها والاستئناس بها تقديم صورة مقربة لما أخذ يثور في الحقل الشعري العراقي قبل غيره، مع مقدم هذا العقد، من أفكار وتدايعات وتخمينات حول مصير جيل الستينات. ومهما يكن من أمر فإن ما هو جدير بالتوكيد، في هذا الإطار، كون تربية السبعينيين الشعرية كانت، وما فتئت، قائمة في مناخ قصائد الستينات، وبوجه أخص قصائد الشعراء المتألقين من الجيل الستيني، وفي مقدمتهم حسب الشيخ جعفر⁸¹⁹، أما أنهم أحسنوا تمثل جوهر هذه القصائد، الشكلي والدلالي والرؤياوي، أو أساؤوا ذلك، فهم، خصوصاً وأن الحديث يجري منذ مدة غير يسيرة بالعراق عن جيل الثمانينات، بل وحتى عن جيل التسعينات، مثلما سلفت الإشارة إلى هذا، يملكون الحق، مبدئياً، في بنوتهم

817— Georges Philippe Brabant: Clefs pour la psychanalyse, Paris, coll. Clefs, Ed. Seghers, 1970—1971, p. 45

818— Colette Astier: Le mythe D'oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 38

819 - من هذه الناحية، وعلى سبيل المماثلة، لنسترد بإجابة الشاعر المصري، الستيني، محمد عفيفي مطر عن سؤال وجه إليه كالتالي: «أنت متهم «بإفساد» جيل كامل من شباب الشعراء في مصر. كيف تدفع أوتدافع عن هذا الاتهام؟ وما هي عناصر هذا الإفساد؟

ج: الحقيقة أن هذا الاتهام شرف لا أدعيه وتهمة لا أدفعها، كما يقال. فالاتهام يدل أولاً على أنني أملك قدراً من الحقيقة والوضوح يمثل طاقة من الاتصال والفهم جعلت جيلاً أو مجموعة أخرى تنتمي لنفس المسار الفني الذي أتصور أنني أمثله...» وأرى أن هذا المسار الذي تحدثت عنه يعدّ تلخيصاً حقيقياً لمسافة قطعها فوفرت على هذا الجيل الشاب الجديد مسؤولية أو مشقة قطع نفس المسافة مرة أخرى. ولذلك فمن المفترض أن يكون شعري الأرضية التي يضعون عليها أقدامهم. وأني ارتفاع لقامة شاعر إنما يبدأ من أرضية ما.

- ما دمت حيّاً، حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر، أجراه: حلمي سالم، مجلة «كلمات»، ع7، 1986، ص132.

وهو ما يسري، مع فارق التجربتين الشعريتين، على علاقة حسب الشيخ جعفر، هو الآخر، بشعراء السبعينات العراقيين.

الرمزية لجيل الستينات، ومن يدري فقد يقنّدون، عندما ينجزون قطيعتهم الشعرية مع الرصيد الشعري الستيني بنفس جذرية القطيعة الستينية مع شعرية الريادة، على التكيل، هم بدورهم، بأبوة أصحابه الرمزية، وهو ما يبقى واردا بقوة السيورة الشعرية. فالفتوة لابد وأن تنسخ العياء الشعري، ومستقبل الشعر أسبق على رفعة الشعراء، ومن هنا أهمية عقدة قتل الأب في مراكمة الدورات الشعرية وتعاقبها، إذ هي وقود تقدّم المعرفة الشعرية ورقّتها. إن الأبوة وهن وانعواق أما الفتوة فهي حيوية واندفاع، ومن هذا الضوء غلب شعراء جيل الستينات مصلحة الشعر على عامل تبجيل جملة من الآباء الشعريين يختزلهم بدر شاكر السياب.

وعليه سيقى حسب الشيخ جعفر، مثله مثل سائر شعراء جيله، مستهدفا بالقتل، إن عاجلا أو آجلا، ولو أنه لا يزال مصمّما على أن يستمر شعريا إلى حين، لكن ريثما يدنو أجله الرمزي فلن يضيره في شيء أن يترك هؤلاء الأبناء الرمزيون المحتملون وحالهم، يكبرون، ويعتقون، وتروج أساميهم، ويتاح لمكيدتهم الرمزية بأن تنضج، على مهل، ولأدوات اقترافها أن تشخذ بتؤدة. أما هوفاته ما انفك لابسا إثمه الأوديب، كاملا غير منقوص، وتماها منه مع أوديب الأسطورة، بمعنى مع «أوديب السعيد الذي تحوّل إلى أوديب الأعمى»⁸²⁰، لم يشأ التوسل بالشاعرة ساجدة الموسوي، على سبيل المثال، باعتبارها بنتا سبعينية رمزية محتملة، وذلك في أثناء ارتحاله، كما ارتحل أوديب من طيبة / الإثم إلى كولونا / الورع تقوده بنته أنتيغونا، إلى الحدّ القصي من اليتيم المهول الذي يقترحه الوجود... من الزرقة الصمّاء التي تتلون بها القصيدة. أنتيغونا وليس أختها إيسمين، أو أخوها إيتوكل وبولينيس، من سينرّز بتلك الرفقة الكسيرة، والفرحانة في آن معا، وبالمثل فوحدها نؤاس، بنت الشاعر من صلبه، وليس بناته أو بنائوه الرمزيون، من تستأثر بإيناس خطواته، وتكتوي - تنثشي، في ذات الآونة، بوقعها الباذخ، وبل من تبقي على صديقه الأزلي، أبي نواس، رفيقا مستديما، في الشعر كما في الحياة. «فقد سمّى الشاعر ابنته «نؤاسا» موصلا بها ماضي الأعماق بالمستقبل، عبر بطن الحاضر المثقل بالتجارب والأفعال، فحملت نؤاس الابنة حقيقة الاستعارة ككيان حسيّ حيّ يحمل تجسيد الرمز المكتوب»⁸²¹.

وإذن فنؤاس / أنتيغونا، وليس سراها، من يتدبّر سوقه بحنان، كعهدها وهويأخذ بزمام خرجته - اغترابه من طيبة / سومر، أو الأخرى من أور، المرسوم لها أبد التاريخ أن تنهد كل مرة، ألم تهيم لها حرب الخليج الثانية خرابا ماحقا⁸²²، فعليا ورمزيا. ومثلما سبق

820- Colette Astier: Le mythe D'oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 29

821 - ياسين الناصر: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 379-380.

822 - من انطباقات التاريخ المدوخة حقا، والتي تطفح بدلالة قوية، وإن كانت قاسية، في السياق العام للتجربة الشعرية التي نوشك على مبارحتها، أن تعرض أور، إسوة بأكثر من موقع أثري في العراق، لفضائف، مصوبة أو عشوائية لا فرق، طائرات قوات التحالف خلال الغارات التي نفذتها في شهر يناير من عام 1991، بل وأن تمتد أيدي جنود المشاة، الأمريكيين والإنجليز، لنهب قطع أثرية، لا تقدر بثمن، من الموقع الذي يضم بقايا أور القديمة، وهو العمل الشنيع الذي قدمت بصدده شكوى عراقية رسمية إلى كل من هيئة الأمم المتحدة ومنظمة اليونسكو،

أوديب، متوكلنا على أنتيغونا، إلى كولونا ينساق هو الآخر، مستندا على نؤاس، إلى عمّان⁸²³، إلى حيث تبقى طيبة / سومر، بل أور علي مرمي النظر، على الأقل، أما على مرمي البصيرة الرؤياوية فذلك لمّا يعزّ نيله والظفر به وإلا لما عاد هناك من مسوغ لمواصلة الكتابة الشعرية. لمرة إضافية، ولعلها الأمضى والأبلغ، يعبر التاريخ عن عناده المستميت للتجربة الشعرية ولصاحبها وهويرتب لها مطابقة موجعة، بل غاشمة، لم نخسر شيئا في اقتناصها واستغلال رمزياتها، لكن فضلها أنها تترك الاثنين كليهما، أي التجربة وصاحبها، ممسكين بجمرة اليأس، الخلاق، من سومر، بله أور، لب العالم، جنة عامرة تنغل بالحياة، والقداسة، والأنوثة، والحب، مثلجة للكتابة، ومسلية لروح الشاعر.

إن نؤاسا هي ما فضل من جنان المضاعة.. من إينانا، معقد الحلم الشعري واندحاره، في آن، «ولكن ما يتبقى يؤسسه الشعراء»، ألم يقلها حالم آخر اسمه هولدرلين؟

وفقا لما كانت قد ردّته وسائل الإعلام، العراقية بخاصة، في حينه.

823 - «... والشاعر العراقي الذي يعتبر من بين أبرز شعراء جيله وأكثرهم ابتعادا عن الأضواء يقيم حاليا في منزل صفيحي في عمّان، جرفته إليه «رحلة الينابيع الخفية». ترك حسب الشيخ جعفر العراقي هاربا من ظما أبدي يلازمه منذ شبابه، لكنه لا يحلم إلا بالرجوع إليه».

- من التقديم الذي مهّد به للقاء المعنون ب: الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ل «الوسط»: القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع299، 20 أكتوبر 1997، ص51.

المحتويات

5	الفصل الثالث: التّعدي النصي للمتن
7	المبحث الأول: تجليات العتباتية النصية
101	المبحث الثاني: الفاعلية التناسية
197	الفصل الرابع: البناء الدلالي في المتن
205	المبحث الأول: دلالة الاغتراب.. تحولات أورفيوس
239	المبحث الثاني: دلالة الحب.. تحولات إينانا
289	المبحث الثالث: دلالة الموت.. غياب إينانا، انقضاء الذوات وتبدّد العالم
341	الفصل الخامس: الشعري / الأسطوري / الرؤياوي: محاولة في التركيب
419	على سبيل الختم

"أيتام سومر" .. لربّما هو النّعت الأوفى تشخيصا لهوية جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر. ولعلّه يتم مركّب في حالة شعرائه: يتمهم في سومر، مسقط رأسهم الحضاري العريق، ويتمهم في بدر شاكر السياب، أبيهم الشعري الرمزي ورأس الحربة في شعرية الريادة. هم الذين لم يتورّعوا عن الفتك بمنجزه، وضمنيا بكامل تراث الريادة، وإزاحته، بالتالي، من طريقهم الشّاقة نحو الحرية.. صوب القصيدة.. جيل شعري قدير، ناب، وطلّيعي سوف ينفّر عنه عراق ستينات القرن الماضي فكان أن اعتنق مبدأ التجريب وصمم على إعمال قطيعة جذرية مع السائد الشعري مجترحا، من داخل يتمه المركّب هذا، جملة من الإبدالات الكتابية المتقدمة والمنتجة التي ستكون لها مفاعيلها الملموسة في القصيدة العربية المعاصرة. جيل يذكّرنا، بناء على سيرته ونشاطيته، بأبرز الأجيال الشعرية التي تمخّضت عنها الحداثة الغربية: جيل التعبيريين الألمان، جيل المستقبلين الروس، جيل 27 الإسباني، جيل البيت الأمريكي.. إذ هو يتمتّع بنفس جدارتها الإبداعية والثقافية ويقاسمها، ويا للمطابقة، مآلها المأساوي الذريع أو، بالأحرى، لعنتها.. ويضعنا هذا الكتاب (بجزأيه) في صورة هذه السيرة وتلك النشاطية من خلال التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، أحد ألمع شعراء الجيل وأكثرهم عمقا وحيوية.. شاعر أمدّ الشعرية العربية المعاصرة، ومنذ وقت مبكر، بجماليات فارقة في البناء الشعري، كالتدوير الإيقاعي وتقنية الحكى الشعري والإيهام الحلمى... وكذا أسطرة الوقائع والتوضعات، والصدور عن رؤيا أورفية للعالم.. الرؤيا الأدقّ تعبيراً عن جوهر الكتابة الشعرية والأبلغ ترميزاً لمفارقيتها المحيرة والجاذبة في آن معا..

كتاب يسعى، إن شئنا، إلى قراءة تجربة حسب الشيخ جعفر، كممثل لجيل شعري مائز، قراءة فاحصة، مسائلة، وفاعلة.. علمية، بالأولى، غير أن هذا لا يمنعها من التحلّي بأخلاقيات الإنصات، المحبة، والتفاعل لأن أي قراءة تبقى معنية، بانتواءات هذه التجربة ورهاناتها القصية.